L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

JUILLET 1978

N° 250

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien	F. 120 —	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

(*) C'est à **M. Musson**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70



35ème Année No 250

JUILLET 1978

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

LE NOUVEAU JEU D'OIE MUSICAL (2)

par Charles GRELINGER

A la veille des vacances, j'ai crû bon de présenter cette iconographie amusante, car il s'agit d'un Jeu de l'Oie consacré à la musique. J'ajoute que ce jeu de société a une origine fort ancienne, puisqu'il était connu des grecs.

Je développe quelques propos. Je me borne à signaler quelques musiciens peu connus, méritant cependant une certaine renommée.

ADAM Adolphe, compositeur français (1803-1856) auteur de nombreuses partitions lyriques dont le Chalet, le Postillon de Longjumeau, le Toréador, Si j'étais Roi, le Sourd ou l'Auberge pleine, Giselle (revue par H. Busser) - AUBER Louis, français (1877-1968), écrivît de nombreuses pièces instrumentales, vocales et théâtrales. A ses œuvres symphoniques les plus marquantes (Suite brève, Habanera), il ajouta des orchestrations de Fauré, Debussy, Chopin. Membre de l'Institut en 1956. - BELLINI Vincenzo, italien (1811-1835). S'il écrivît beaucoup, s'il manifesta certains dons, ainsi la qualité mélodique et l'expression dramatique, sa technique fut pauvre. - CHERUBINI Luigi, italien (1760-1842). Ses compositions : musique sacrée, cantates, mélodrames, œuvres pour le théâtre, quatuors à cordes. - FLOTOW Friedrich von, allemand (1812-1883) : nombreux opéras, mélodies, œuvres de chambre. - GOSSEC François Joseph, français (1734-1829) : musique instrumentale, vocale, théâtrale, ouvrages didactiques. Symphonies et symphonies concertantes; ne tarda pas à être considéré comme l'inventeur de cette forme. - GADE Niels Wilhelm, danois, (1817-1890). Fut influencé par la chanson populaire et par Mendelssohn; marqua la vie musicale au Danemark. Ses premières compositions sont empreintes de couleur nationale et nordique. Oeuvres : cantates, symphonies, trios. - HALEVY Jacques Fromental français (1799-1862), son talent s'affirma avec la Juive. Il possédait un goût romantique pour l'opéra historique. - GEROLD Louis Joseph Ferdinand (1791-1833) français. Il fut influencé par Mozart et Gluck; Oeuvres : La jeunesse de Henry V, le Pré aux Clercs, la Belle au Bois Dormant; - HUMMEL Johann Nepomuk, pianiste et compositeur autrichien, élève de Mozart, poursuivit ses études avec Albrechtsberger, Saliéri et Haydn; Maître de Chapelle chez Esterhazy, nombreuses tournées triomphales en Europe. - MASSE Victor, compositeur français (1822-1884) Réussit rapidement au théâtre. Composa une vingtaine d'œuvres lyriques : opéras, opérettes, opéras comiques (Les Noces de Jeannette, la Chanteuse voilée, la Chambre gothique, la Reine Topaze, Paul et Virginie. - MAILLART Jean, important compositeur du XVIè siècle, auteur de messes, motets, psaume de Marot, chansons spirituelles et chansons transcrites pour luth ou guitare. - MERCADANTE Giuseppe Saverio, compositeur italien (1795-1870). Ses œuvres : musique instrumentale, musique d'église, 60 opéras. Grandement apprécié par le public, il connut la renommée parmi les musiciens. Réagit contre la décadence de l'Opéra italien en abandonnant la virtuosité et en soignant l'écriture orchestrale, réforme qui ouvrit la voie à l'art de Verdi. - OFFENBACH Jacques, compositeur d'origine allemande (1819-1880); grande célébrité parisienne et mondiale. Il composa ses chefs d'oeuvre entre 1868 et 1870: Barbe-Bleue, La Vie Parisienne, la Grande Duchesse de Gerolstein, la Péricole, la Princesse de Trébizonde, le Roi Carotte, Orphée aux Enfers, les Contes d'Hoffmann. - PAGANINI Niolo, violoniste et compositeur italien (1782-1840): connut la plus grande renommée dans toutes les capitales. Ses œuvres : 24 Caprices pour violon seul, pièces pour guitare, musique de chambre, Concertos pour violon. - PAER Ferdinando, compositeur italien (1771-1839). Napoléon lui donna la direction de la Chambre Impériale, puis du Théâtre italien. Membre de l'Institut en 1832, directeur de la musique de la Chambre du Roi. Ses oeuvres : 50 opéras, musique de Chambre, musique vocale, cantates, oratorios, musique d'église. - REYER Ernest, compositeur et critique musical français (1823-1909); ses œuvres : Le Selam, Maître Wolfram, opéra comique, Sigurd, etc... A sû réaliser uns synthèse entre les procédés de Wagner et Berlioz. A manifesté dans ses opéras une grande puissance dramatique.

A.M.

1 — Réservé aux abonnés à l'édition couplée. Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, décembre, février, avril, juillet.

2 — Cliché Bibliothèque Nationale.

PARLONS ENCORE DU CHANT

Nous proposons de consacrer de prochains articles à la voix et au chant. Non pas à la voix et au chant artistique adulte, mais à la voix et au chant de l'enfant à l'âge préscolaire et scolaire : voix et chant à l'école, mais aussi hors de l'école.

Peut-être davantage sur ce sujet que sur tout autre, les opinions sont diverses; nous avons eu dans ces colonnes (nos 223 Décembre 1975, 224, 225, 229-30 de Janvier, Février, Juin-Juillet 1976) celles de Jean-Paul Febvre, très intéressantes et qui auraient dû provoquer des réactions; nous **aimerions que les problèmes de la voix et du chant soient traités sous forme d'échange, de débat.**

Quelques questions, non limitatives pourraient amorcer la discussion :

- Comment la voix des enfants se développe-t-elle : conditions physiologiques, psychologiques, socio-culturelles.
- Ce développement peut-il donner lieu à des mesures de quelque valeur objective : possibilités respiratoires, articulatoires de tessiture.
- Choix du répertoire, rôle et valeur des modèles (contenus et «contenants») proposés à l'intention des enfants ou présents dans leur environnement. Existe-t-il de mauvaises actions contre la voix ? Si oui, dénonçons-les (la question sous-entend que oui : notre collection personnelle s'enrichit !).
- Le chant est-il la seule manifestation vocale que la pédagogie doive prendre en compte ? Recherches en vue d'un répertoire de jeux vocaux.
- Et, question qui aurait dû être préalable, pourquoi faire chanter, pourquoi développer la voix ?

Afin que l'article promis paraisse dans un délai raisonnable, **les contributions devront parvenir à « l'E.M. » avant Octobre 1978.**

J. et M. LENOBLE

JOURNEES D'INFORMATION SUR L'EDUCATION MUSICALE

DIMANCHE 29 - LUNDI 30 OCTOBRE 1978
(dates à confirmer)

à la MAISON DE L'ENSEIGNEMENT

LA ROCHETTE 77100 MELUN
(repas et hébergement sur place)

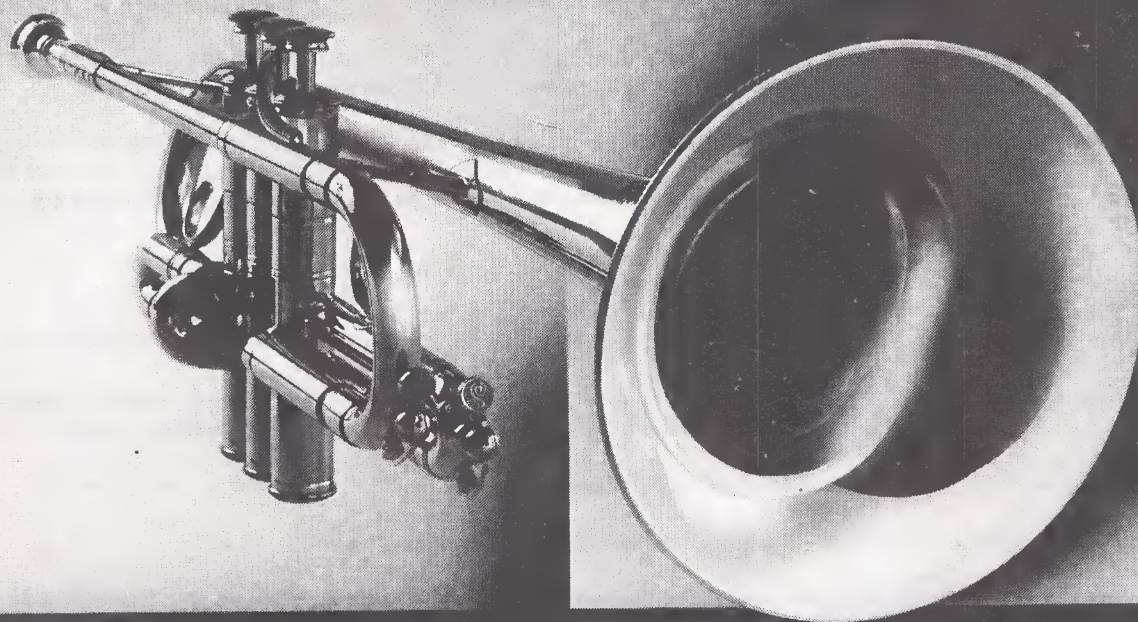
Renseignements et inscription :
Melle Maryse POULETTE, 6, Impasse Maciet, 77100 MEAUX (joindre un timbre pour la réponse).

Ces deux journées sont organisées par l'Association des Professeurs d'Education Musicale (A.P.E.M.U.). Elles sont ouvertes à tous, mais s'adressent plus particulièrement **aux jeunes collègues enseignant dans la Région Parisienne** et concernés par l'éducation musicale (qu'ils soient agrégés, certifiés, M.A., PEGC, instituteurs....).

Au cours de ces journées , l'A.P.E.M.U. se propose d'offrir aux collègues une documentation aussi vaste que possible sur les moyens dont peut disposer un maître en éducation musicale (livres, partitions, recueils, instruments, disques, bandes, films, diapositives, reproductions, références de stages, etc...) et de leur présenter de nombreux exemples de réalisations d'élèves.

Une soirée-débat consacrée aux problèmes de l'éducation musicale est prévue le **dimanche 29 octobre à 20 h. 30.**

Toute collaboration à l'organisation de ces journées sera la bienvenue, à condition qu'elle soit bénévole.





série700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série700D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge

Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

LA PSYCHANALYSE DU FAIT MUSICAL ET SON APPORT EN MUSICOTHERAPIE

Communication, au **1er Congrès français de musicothérapie** organisé à Paris, par l'«Association de recherches et d'applications des techniques psychomusicales» (14 rue des Frères Morane, 75015 Paris).

La préhistoire de l'activité musicale commence par le cri de l'enfant à la naissance, première contribution de l'être humain au monde sonore. Quelle que puisse être la sensibilité auditive du foetus (dont la question est d'ailleurs distincte de celle d'une conscience prénatale), la venue de l'enfant au monde aérien, est marquée par un déluge sonore dont il subit, entre autres stimuli, la brutale agression et auquel il joint aussitôt sa propre voix. Ce sera notre point de départ.

C'est là que débute toute description psychanalytique du développement infantile. Je commencerai par en retracer les étapes en empruntant à la première des six conférences données en 1943 par Paul JURY (1878-1953), sous le titre **Psychologie analytique de l'enfance**, un exposé encore inédit et qui a le mérite d'être rédigé dans une langue aussi éloignée que possible du jargon sous lequel se cachent trop souvent l'ignorance et la confusion.

Après avoir remarqué que les spéculations sur la possibilité d'une conscience prénatale dans l'utérus (...) sont restées complètement réfractaires à toute vérification, même par la psychanalyse, Paul JURY décrit la naissance comme un cataclysme effroyable. Elle ne bouleverse pas seulement l'organisme jusque là passif de l'enfant nourri au ventre de la mère, elle met en marche la naissance du moi. Elle éveille cet être jusque là inconscient, provoque en lui une aube de conscience, d'où une certaine mémoire dont le corps au moins garde la trace, comme on le voit par la panique des adultes à la moindre menace d'asphyxie. Jusqu'à la parturition, l'enfant est un çà ; JURY préfère dire un pré-moi, pour marquer que cette boule d'instinct est douée d'une aptitude à se transformer partiellement, plus tard, en un moi, sous la pression des circonstances. Le çà consiste (...) en possibilités de réactions.

Il est un noyau de pulsions. Les pulsions, comme les a définies FREUD, sont des forces qui vont de la frontière somatique à la frontière psychique, par exemple : de certaines modifications chimiques de la paroi de l'estomac à une sensation de faim. FREUD a fini par les réduire à deux, celle de vie et celle de mort. Ecartant le point de vue topique au profit d'un point de vue structurel, il dit que le çà n'obéit aucunement au principe logique de contradiction, ignore la négation, l'espace, le temps, les valeurs morales, et demeure hors de portée de la conscience, encore que ses charges soient labiles, condensables et déplaçables. Le seul enchainement causal - reprend JURY - auquel les pulsions sont sujettes est le principe de plaisir, dont la formule est : rechercher ce qui plait, fuir ce qui déplait. (...) L'exemple le plus convaincant nous en est fourni par la psychologie expérimentale : on affame un chien, et on lui présente ensuite une pièce de viande saignante qu'on a séparée de lui par une grille d'une vingtaine de mètres. Le chien, en temps normal, est parfaitement capable de la contourner pour aller chercher la viande. Mais, affamé, cela lui devient impossible. En langage psychanalytique, ce chien n'est pas arrivé jusqu'au principe de réalité, qui consiste à se rendre capable de reculer plus ou moins longtemps l'assouvissement d'une pulsion, lorsque l'obéissance immédiate à l'instinct entre en conflit avec des intérêts importants de l'individu. (...) Ce principe de réalité ne peut être appliqué que par une partie de l'individu hautement organisée, le moi, dont la fonction essentielle est la conscience, quoiqu'il inclue tout un inconscient révocable, ainsi nommé par FREUD pour le distinguer du ça durablement inconscient. Au niveau des pulsions, le déplaisir consiste en un état de tension ; le plaisir, ou plutôt l'assouvissement, représente l'état de repos. Selon le principe de plaisir le pré-moi ne désire que d'être laissé parfaitement tranquille. Mais, pendant la parturition, il est exposé à des excitations effroyables qu'il ne peut fuir ni écouler. Dans cette situation de souffrance aigüe (...), l'organisme est contraint d'abandonner sa passivité, d'essayer une activité (...) de fortune consistant en des réactions physico-chimiques aux excitations physico-chimiques : accélération cardiaque, défécation, miction, dyspnée suivie de cris et de pleurs, agitation tonique et clonique, etc... Une partie de ces réactions, (...) se trouve être utile, une autre ne l'est pas ; le nouveau-né ne distingue aucunement entre les unes et les autres : il lui suffit de s'être libéré par une action motrice. Lorsque le bébé se retrouvera, par la suite, dans une situation de déplaisir, il aura recours à l'action motrice pour s'en délivrer, et celle-ci sera sur le modèle de sa première expérience (...) De nouveau, quelques-uns de ces moyens se trouveront être efficaces, d'autres non. Les expériences répétées l'amèneront peu à peu à coordonner des actions motrices conformes au but. Cette coordination, cette organisation n'est rien d'autre que le commencement de la formation du moi. Le processus d'organisation est très long à s'ac-

complir chez l'être humain, mais très rapide chez l'animal. Le moi est donc une organisation de défense de l'organisme contre les attaques du monde extérieur et contre cette expérience nouvelle et pénible qu'est le manque de nourriture, et qui, chez le nourrisson, représente à la fois la faim et la soif.

Au bout de quelques semaines, il apprend à manifester ses besoins de façon plus rationnelle ; il y est encouragé en découvrant des excitations qui lui causent du plaisir. Voilà qui parait contredire ce que nous avons dit tout à l'heure de l'état de repos. (...) Les excitations légères et rythmiquement réitérées provoquent du plaisir. Il y aurait lieu de se demander si l'exception n'est pas seulement apparente, si ce plaisir ne consiste pas dans la détente, perçue après une tension qui, en soi-même, n'est pas assez forte pour provoquer du déplaisir. On pourrait s'imaginer aussi, comme modèle de cette attitude, les titillations rythmiques réitérées du bout du sein maternel dans la bouche du nouveau-né, toujours immédiatement suivies d'assouvissement par le jet de lait qui suit. Quoi qu'il en soit, les périodes éveillées s'allongent, et le nourrisson, qui jusqu'alors ne désirait que le repos, commence à rester éveillé, à demander et à rechercher des excitations conduisant au plaisir. Le moment approche où il va entrer en relations avec le monde extérieur, en commençant par sa mère. Je ne sais si nous réalisons bien l'unité que forme le nourrisson avec sa mère. Qu'il crie, s'agite et tourne la tête pour se protéger contre une lumière trop vive, ou bien qu'il crie, s'agite et obtienne l'allaitement pour se délivrer de la faim, aucune différence pour lui : dans l'un et l'autre cas, une activité corporelle l'a libéré. Il ne considérera donc pas le sein maternel comme plus extérieur à lui que sa propre tête. Le pré-moi de l'enfant, ignorant de la chaine causale, n'est en état de concevoir qu'une chose diffère de lui que quand il en a fait l'expérience et de façon répétée.

C'est ce qui arrive bientôt. Une suite d'expériences désagréables, de déceptions douloureuses, de souffrances angoissantes, se charge de convaincre le nourrisson que le sein maternel (...) est distinct de lui. En premier lieu, la mère ne sera pas toujours à la disposition du nourrisson qui l'appelle ; et celui-ci, criant et pleurant, devra attendre un certain temps. Secondement, la mère commence à espacer les repas, ce qui, vous le savez, provoque des protestations. Cette désillusion amènera peu à peu l'effondrement de l'illusion d'unité. (...) C'est un évènement d'une importance incalculable, c'est la première différenciation entre le moi et le non-moi (...) : le moi est ce qui obéit à ses désirs, le non-moi est ce qui ne lui obéit pas. (...) La relation au sein maternel sera sa première relation objectale. Jusqu'alors, l'enfant a été exclusivement subjectif. Quand l'allaitement lui fera défaut, l'enfant sucera son pouce, ce qui, tout à la fois, lui procure un plaisir rythmique et apaise son angoisse, très provisoirement, mais d'une manière nouvelle : car, pour la première fois, il se rend indépendant du monde extérieur. Certes, il est confirmé dans son illusion de nourrisson, qu'il n'a qu'à désirer une chose pour l'avoir (s'il crie sa mère lui donne le sein, lorsqu'elle ne le fait pas, il suce son pouce et se l'imagine), illusion où prend naissance la croyance en la toute-puissance de la pensée magique. Et l'assouvissement hallucinatoire est de courte durée. Mais l'enfant, en se servant de la bouche comme moyen presque unique de connaissance, fait peu à peu la découverte de son propre corps. C'est la phase de l'autoérotisme ou du narcissisme secondaire, ainsi nommé pour le distinguer du narcissisme primaire qui était celui du ça, dans lequel même la perception était presque inexistante. Ici, l'enfant,qui a marqué une tendance vers l'extérieur, le sein maternel, l'a repliée, par déception, sur son propre pouce et de là peu à peu sur sa personne entière. De cette façon, le second objet réel, pour l'enfant, devient sa propre personne, en tant qu'il la reconnait distincte du monde extérieur.

Mais, comme il est incapable de subsister sans sa mère et que celle-ci est la protectrice de ce qui lui est le plus précieux, à savoir lui-même, il forme sa troisième relation objectale : l'amour qu'il porte à sa mère. Cette fois, elle va être dirigée vers une personne réelle et entière du monde extérieur. C'est sur ce modèle que seront formées toutes les autres relations objectales ultérieures de l'individu et que se calquera son attitude envers le reste de l'humanité.

Ce développement va pourtant être interrompu par le sevrage que rend nécessaire, à partir du sixième mois, l'apparition des dents et le développement d'une agressivité orale, c'est-à-dire cannibalique. Le sevrage est le premier des trois évènements vraiment importants de l'enfance, car il fournira le modèle de toutes les agressions manquées qui se retournent vers l'agresseur, et, avec le temps, ce comportement auto-punitif où l'enfant abrègera le processus en s'infligeant lui-même un châtiment moins douloureux que celui qu'il attend. Un sevrage progressif, étalé entre l'âge de 3 mois et celui de 6 mois, parait souhaitable : on évite ainsi un choc brutal. Nous voyons souvent, dans nos analyses, des sujets chez lesquels on a dû procéder à un sevrage assez brusque, après quelques mois d'allaitement, ou bien qui ont souffert d'une privation relative de nourriture, la mère n'ayant pas assez de lait ou un lait trop pauvre, ou une maladie intestinale accidentelle étant intervenue. Ces sujets conservent toute leur vie quelque chose de plaintif, d'amoindri, d'inassouvi, en un mot une espèce d'attitude affamée. On peut très bien distinguer ces caractères affamés de ceux qui ont été gâtés pendant la phase orale et qui formeront les types de l'exigence orale, gravement perturbés, eux aussi. Quand l'individu a éprouvé une déception douloureuse ou bien a été exagérément gâté, quand il a trouvé, à un moment précis de sa vie (...), pas assez ou trop de plaisir, plus tard, lorsqu'il se heurtera à quelque obstacle, son désir déçu refluera. (...) C'est ce que nous appelons un point de fixation. Si ce point se situe à l'âge oral, puisqu'alors la libido est narcissique, cela implique une reviviscence du narcissisme. D'où résultent les dérangements les plus profonds du psychisme, les névroses narcissiques, la mélancolie, la schizoprénie. Le fumeur, l'ivrogne, le drogué héritent de difficultés remontant au stade oral. Une sublimation peut donner l'orateur, le poète, le chanteur.

Car la phase orale est marquée par un autre évènement

important : l'enfant apprend à parler. Cet apprentissage suppose l'identification avec la mère (et les personnages de l'entourage) : l'enfant imite ses sons et ses paroles (...) Comme il aspire le lait de sa mère, l'enfant intériorise pour ainsi dire ses paroles. En reproduisant les sons qu'il a entendus, il cherche à imiter sa mère, en d'autres termes, à s'identifier encore avec elle. L'introjection des mots se fait de manière passive, la partie active étant la production des mots. Au contraire, pour apprendre à marcher, l'enfant commence à ramper, à se mouvoir vers un objet qu'il désire. (...) Si marcher appartient donc à une phase où l'agression est prépondérante, parler appartient à la phase de la première relation objectale, quoique - me permettrai-je d'ajouter - le développement de la parole soit postérieur à celui de la marche. Mais, dit JURY, le langage est le véhicule de pensées ; or l'être humain ne pense de façon suivie et logique qu'à l'aide de représentations verbales. Bien plus, les sensations, les émotions, tous les processus mentaux conscients sont liés à des représentations verbales. Le fait que le langage, qui est le substrat de ces représentations verbales, est formé par un processus d'identification orale, a une très grande importance. (...) Bien plus, la faculté de parler, la réalisation de cette identification, on peut dire qu'elle intervient pour resserrer le lien entre la mère et l'enfant, lien qu'a menacé le sevrage. Il est naturel que, dans les maladies mentales où le malade subit une régression jusqu'à la phase narcissique, l'identification doive jouer un grand rôle. Vous le voyez dans la mélancolie où l'objet est introjecté de façon orale ou dans la schizophrénie dans laquelle les stéréotypies, c'est-à-dire les répétitions interminables de mots, représentent un dernier effort du malade pour garder le contact avec la réalité. Les mots, dans la phase narcissique (1), ont formé les premiers ponts entre l'individu et la réalité ; ici encore, les mots que le malade s'essaye à dire tentent de garder un suprême contact avec cette réalité dont l'aliénation mentale menace de le séparer définitivement.

Dans cet exposé lumineux de JURY, une seule phrase me parait inexacte : L'être humain ne pense de façon suivie et logique qu'à l'aide de représentations verbales. Mais une fugue de J.S. Bach est une forme de pensée logique, quoique nullement verbale.

En affirmant, dans **Psychanalyse de la musique** (P.U.F., 1951, p. 213-214) que la plupart des hommes eussent pu être sourds sans que leur pensée fût très différente de ce qu'elle est, j'émettais une idée qui semble avoir fait son chemin jusqu'au début du livre de Jacques ATTALI, **Bruits**, (P.U.F., 1977) : Le savoir occidental, écrit-il, tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute. (...) Aujourd'hui, le regard a fait faillite, qui ne voit plus notre avenir, qui a construit un présent fait d'abstraction, de non-sens et de silence. Cela est excessif. Je n'ai jamais pensé, quant à moi, que le regard ait fait faillite, mais j'avais le souci de marquer que la pensée musicale, où la notion de temps est privilégiée, est l'égale de la pensée conceptuelle, édifiée principalement sur une représentation de l'espace ; que, d'autre part, FREUD souligne le rapport du temps au moi, par exemple dans ses **Nouvelles conférences sur la psychanalyse** (p. 103) : C'est grâce au système de perception que s'établit entre le moi et le temps ce rapport si difficile à décrire ; c'est, à n'en pas douter, le mode de travail de ce système qui donne naissance à la notion de temps. Ainsi fondé à affirmer que la musique, art du temps, est un produit du moi, je crus relever, dans le système métapsychologique de FREUD, une contradiction. Selon lui, écrivais-je (p. 153-154) : le conscient (et le préconscient) se distinguent de l'inconscient en ce qu'ils sont susceptibles d'expression verbale, tandis que l'inconscient ne l'est point. D'après pareille assertion, la pensée musicale qui, par définition, n'est pas susceptible d'expression verbale, (...) ne serait donc pas un phénomène conscient, ce qui contredit le fait reconnu par FREUD que, partout où il y a notion de temps, il y a conscience. Je reconnaissais, il est vrai, dans la note 1 de ma page 153, que FREUD devait, dans sa dernière oeuvre, au chapitre IV de son **Abriss der Psychoanalyse**, suggérer, en une phrase, que le lien avec les traces mnémiques de la parole ne peut, toutefois, être considéré comme condition exclusive de l'état préconscient. Mais j'ajoutais que le contexte ne permet pas d'interpréter précisément cette restriction isolée et tardive. Ce n'est que vingt ans plus tard, en 1971, que, dans le livre d'Ernest JONES, **La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud**, je pris connaissance d'une lettre datée du 18 janvier 1916, où FREUD répond à une objection de FERENCZI : celui-ci lui ayant demandé de quelle manière il faudrait appliquer la théorie de la nature verbale de la conscience psychologique à des sourds-muets de naissance qui ne conçoivent pas les mots, FREUD répond qu'il convient d'élargir la signification de cette expression :«les mots», de manière à y inclure tous les modes de communication. Ainsi, il n'est pas nécessaire de modifier la théorie freudienne pour la faire servir à l'étude de la musique.

La période dite préverbale de la phase orale est donc tout aussi bien une période prémusicale. C'est préjuger que de la nommer seulement préverbale. Musique et parole sont deux formes d'élaboration différentes du jeu, prémusical autant que préverbal, auquel le bébé se livre avec les sons. S'il apprend à parler avant d'apprendre à chanter, c'est le milieu qui en est responsable. Mais rien n'autorise à traiter la musique comme primaire et la parole comme secondaire ; comme d'ailleurs rien n'autorise à tenir, en poésie, l'allitération, l'assonance et la rime pour nécessairement primaires et le sens des mots pour nécessairement secondaire . Certes, la musique peut favoriser une catharsis, c'est-à-dire une dé-

(1) Tout au long de ces citations, j'ai maintenu le terme courant de «narcissisme», partout où JURY préférait «narcisme» l'euphonie devant, selon lui, prévaloir sur l'étymologie ; ce que faisant, il exprimait, sans le savoir, même préférence et mêmes motifs que FREUD (voir p. XXV de ma Préface à son Racine publié en 1973 aux «Cahiers Raciniens»), donnant ainsi un indice de plus de sa perspicacité et compétence freudienne.

charge des désirs refoulés dont la tension menace le moi et se laisse éprouver comme angoisse. Mais le soulagement qu'elle procure tient à ce qu'elle se distingue du ça. Même les rites extatiques des tribus primitives, même le balancement des enfants troublés et des schizophrènes, même les stéréotypies de ces derniers, même les inlassables répétitions, proprement schizoides, par lesquelles la prétendue musique soi-disant pop se dispense si souvent de conclure, en un dégradé d'intensité qui suggère une frustration d'orgasme, même les productions de tant de centres dits culturels où un snobisme frigide et anesthétique simule la transe maniaque comme marque garantie de génie, même ces manifestations plus ou moins grossières se distinguent déjà de la décharge brute, en ce qu'elles en proposent des substituts symboliques. C'est parce qu'elles empruntent une signification sexuelle infantile que certaines inhibitions rythmiques chez l'exécutant peuvent être qualifiées d'hystériques. Auprès de l'auditeur, le rôle de la forme est essentiel. Le homard à l'armoricaine vaut par la complexité de sa saveur, non par la surabondance du poivre de Cayenne. Même dans sa répétition pure et simple, un rythme n'aura de pouvoir cathartique que s'il trompe le refoulement. **Boléro** de Ravel doit le sien aux successives enveloppes orchestrales d'un thème non développé (cf. **Psychanalyse de la musique**, p. 118-119). Une grande partie de la production contemporaine parait être de valeur thérapeutique nulle, soit que les pulsions y soient trop crûment sollicitées, soit qu'elles demeurent indifférentes à l'inutile fatras d'une écriture uniquement graphique. Dans les deux cas, il ne faut pas s'étonner si le public s'éloigne et se réfugie au coin du feu avec un bon vieux livre, comme **Les enfants du Capitaine Grant**, où Jules VERNE écrit : On campa à la manière accoutumée, et la nuit aurait été bonne, n'eût été la présence des singes, des allouates et des chiens sauvages. Ces bruyants animaux, sans doute en l'honneur, mais, à coup sûr, pour le désagrément des oreilles européennes, exécutèrent une de ces symphonies naturelles que n'eût pas désavoué un compositeur de l'avenir.

L'erreur qui consiste à traiter la musique comme un processus primaire est la même que celle qu'ont commise des poètes d'un avenir heureusement dépassé, lorsqu'ils virent en la psychanalyse une libération du ça. Les surréalistes, que FREUD trouvait fous à 95%, n'ont pas renoncé à se réclamer de lui, par une confusion désastreuse entre le débridement, auquel ne laisse pas de survivre la névrose, et le défoulement authentique sous contrôle psychanalytique et au service d'un renforcement du moi. J'ai eu plaisir à retrouver, dans le livre de Mme J. CHASSEGUET-SMIRGEL, **Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité** (Payot, 1971), des convictions dès longtemps miennes : affirmation du caractère fondamentalement rationaliste et agnostique de l'entreprise freudienne, critique de la tendance médicaliste chez les marxistes, gauchistes ou catholiques qui, après 1968, ont affirmé la duplicité de leur système de référence Peut-on raisonnablement admettre - écrit-elle à la page 17 - que le même individu attribue tantôt l'origine des difficultés d'un homme à son conflit oedipien, tantôt au régime capitaliste, selon qu'il l'aura vu sur son divan ou sur une barricade ? , reconnaissance de l'étendue du champ analytique hors du terrain de la seule thérapeutique, souci d'une psychanalyse de l'art expliquant la forme avec le contenu. Mais il me semble qu'il faut accorder plus d'importance qu'elle ne le fait à l'élaboration secondaire. S'il est vrai que la psychanalyse se propose de réduire cette élaboration secondaire aux processus primaires qu'elle recouvre, si ces processus nés dans l'enfance commandent simultanément, dans l'inconscient de l'artiste adulte, sa vie et son oeuvre, si par conséquent l'oeuvre n'a pas besoin d'être une traduction de la vie pour dépendre comme elle de l'enfance, idée que j'ai souvent exprimée et que j'ai été heureux de retrouver dans **l'Arbre jusqu'aux racines** (p. 38-40) de Dominique FERNANDEZ, il n'empêche que l'oeuvre se distingue de tout le vécu parallèle par son caractère d'élaboration secondaire, qui fait défaut à tant d'élucubrations contemporaines à prétention artistique.

LA COBLA CATALANE

par
Jean GAUFFRIAU
Conseiller pédagogique d'Education musicale

Jeu en octaves des deux «chanteurs » de la cobla.

Ex 28 "Cavalleresca" J. Serra.

Deux intéressantes doublures en octaves dans cet exempleTénor et Fiscorn excellent à cause de l'équilibre des volumes et de la qualité expressive des deux voix. Trompette et trombone = Mélange de deux timbres clairs. Le trombone est ici bien meilleur que ne pourrait l'être le fiscorn, trop velouté à côté de la trompette.

L'exemple 13 mérite également d'être étudié en ce qui concerne l'écriture des unissons : 2 tibles et 1ère ténora 2 ténoras et trombone (excellent dans le cas présent en notes détachées) et des octaves : Flaviol à la double octave ou à l'octave supérieur des tibles et ténoras selon la tessiture

Mélodies en tierces ou sixtes.

Elles sont le plus souvent confiées à deux instruments identiques utilisés dans la même tessiture afin d'obtenir une égalité des timbres, des volumes et des intensités.

* Voir EDUCATION MUSICALE Novembre 1977, Janvier 1978 et Juin 1978

Fl 8ve
Ti 1.2
Tp 1.2
Tb
Fisc 1

Ex 29 "Sardana de carrer" E. Casals.

Fl 8ve
Ti 1.2
Tén 2
Fisc 1
2
CB

Ex 30 "Per tu ploro" P. Ventura

Tén 1.2
Fisc 1
Tb
CB

Tén 1.2
Tb
Fisc 1
CB

Ex 31 "Sardana de carrer" E. Casals.

Ex 32 — "Baixant de la font del gat" E. Morera.

Basses en octaves ou à l'unisson, selon la tessiture, par le 2ème fiscorn et la contrebasse (nuance fortissimo)

* Basse faite par la contrebasse seule.

Dans le cas d'une écriture peu chargée, la contrebasse seule suffit à assurer la basse soit arco (Exemple 31), soit pizzicato (Exemple 10).

* Allègement de la basse -

Ex 33

Comme dans l'exemple 28 la contrebasse souligne seulement en pizzicati la première note de la mesure à l'octave grave ou à l'unisson du 2ème Fiscorn.

* Basse faite par la ténora.

Ex 34 "Sardana de correr" E. Casals

Ti 1-2

Tén 2

Tp 1

Tén 2

Trio d'anches. La ténora sert naturellement de basse aux tibles.

Ex 35 "L'Empordà" E. Morera

Fl 8va

Ti 1

Ti 1
Tén 1

Tén 2

etc

Basse rythmique de la 2ème ténora sur chant en octaves du 1er tible et de la 1ère ténora contrepointé par le flaviol.
Comme on le comprend aisément, la ténora ne peut jouer ce rôle de basse que dans les passages en douceur très légèrement orchestrés.

* Basses faisant un thème n'ayant pas un caractère de basse.

Fl 8va

Tén 1-2

Trb. Fis 1.2
CB.

Ex 36 "Sardana de carrer" E Casals. 26

Thème très vigoureusement chanté par trois cuivres doublés à l'octave grave par la contrebasse (le timbre «cuivres» domine) sur pédale supérieure (Ténoras et flaviol).

Tén 1.2
Trp 1.2
Fisc 1.2
Tén 2
Trp 1.2
Fisc 1.2

Ex 37 "Sardana de carrer" E Casals

Sonorité très homogène des 2 fiscorns à l'unisson, énergiques, mais avec beaucoup de moëlleux. Remarquer le changement d'orchestration des accords en notes répétées

[Tén 1-2 / Trp 2.] puis [Tén 2 / Trp 1-2]

II Autres sortes de réalisations

a) Cobla divisée en 2 groupes d'importance égale.

Voir à ce sujet l'exemple 26 où 2 tibles, 1 trompette et le flaviol à la double octave supérieure sont équilibrés par les 2 fiscorns et la contrebasse en octaves dans la nuance forte.

Ex 38 "Baixant de la font del gat" E. Morera

Fl 8ve
Ti 1.
Fl
Ti.

Ti 2 - Tén 1

Tp 1-2
Tén 2 - Trb

Fisc 1-2
CB

Superposition de deux thèmes sur pédale de tonique (2 fiscorns et contrebasse en octaves) et dans la nuance fortissimo.
Equilibre des sonorités entre bois et cuivres auxquels se joint une ténora.

ff

Ex 39 "Juny" J. Gaseta

Polyrythmie extrêmement libre résultant de la superposition de 2 thèmes, l'un en $\frac{6}{8}$ $\frac{(3)}{4}$ et l'autre à $\frac{2}{4}$ =

Partie supérieure	Fabiol	(2 octaves)
	Ti 1 - 2	(octave)
	Trp 1 - 2 - Tén 1 - 2	(loco)
Partie inférieure	Trb - Fisc 1 - 2	(loco)
	CB	(Octave inf.) 28

b) Réponses en opposition

Fl 8va
Ti 1-2
Tén 2
Tp 1 2
Tb Fisc 1
Fisc 2 B
Tén 1

Ex 40 "Per tu ploro" P. Ventura.

Ex 42

Ti 1-2
Fisc 1-2

"Sardana de carrer" E. Casals.

Ti 1 Tén 1
Tén 1-2 Tp 1. Tb
Tén 1-2

Ex 41 "Sardana de carrer" E. Casals.

Ex 43 "Sota el mas ventós" J. Bonaterra

Fl 8va
Tén 1-2

— 4 solistes : 2 tibles et 1 trompette dont les timbres se fondent bien, 1 ténora jouant le rôle de basse
— Tutti : Noter l'écriture des trompettes entre la ténora et les tibles et la basse très solide sur 3 octaves.
— Ténora solo.

Les tibles en tierces répondent aux ténoras également en tierces. La formule d'accompagnement est orchestrée différemment dans les deux cas :

[Trb Fisc 1 - 2 CB]	puis	[Trp 1 - 2 Ten 2 CB]

Dans le même ordre d'idées, voir également l'exemple 15.

c) Ecriture monodique

Grande unisson de toute la cobla dans la nuance forte.

Ex 44

"Per tu ploro" P. Ventura

Fl 8ve
Ti 1.2, Tén 1, Trp 1
Tén 2, Trp 2
Trb
Fisc 1
Fisc 2
C.B pizz

"Angelina" V. Bou

Monodie des bois et trompettes en octaves sur pédale tonique dominante des cuivres graves et contrebasse.

Ex: 46 "Juny" J. Garreta

Thème magnifique dans le mode de sol (mixalydien) transposé en fa. L'équivoque rythmique est entretenue par l'oscillation permanente entre $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$. Les chroniques catalanes rapportent que la première fois que la cobla Peralada joua cette sardane sur la place de Palafrugell, les gens du pays eurent bien du mal à la danser. Comme on les comprend !

Cette monodie est orchestrée comme suit :

Ti 1.		(Octave sup.)
Ti 2,	Tén 1-2, Trp 1 - 2	(loco)
Trb.	Fisc 1 - 2.	(Octave inf.)

Ex: 47 "Sardana de carrer" E. Casals.

Fl 8ve et Tamb.
Ti 1.2, Tén 1/2, Trp 1

Trp 2
Tab Fisc 1.2
Fisc 2
CB

Les « simplifications » écrites pour quelques instruments (Trp 2, Fisc 2, CB) ont ici pour but l'allègement de l'ensemble.

Il faut avoir entendu ces grands unissons de la cobla, avec toutes les variétés de timbres et de nuances qu'ils permettent, pour apprécier la force invincible et la réelle plénitude qu'ils peuvent dégager.

d) Ecriture en parties réelles.

Ti
Ten 1.2
Trp 1
Fisc 1.2
CB

Ex : 48 "Juny" J. Garreta

4 parties réelles , 1 ténora, 1 trompette, 2 fiscorns sur pédale de contrebasse.
3 parties réelles : 1 tible et 2 ténoras.

Trp 1
Trp 2
Fisc 1
Fisc 2

Ex : 49 "Juny" J. Garreta

(à suivre)

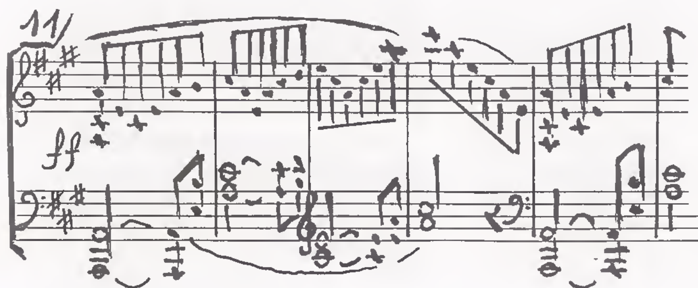
SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (6) *

par Michel GUIOMAR

Dans le **Crépuscule des dieux** ce n'est pas seulement un dernier refus du rythme dramaturgique créé par la musique que nous ayons à reprocher à la scénographie, mais aussi dans la continuité de ce refus, l'un des faits scéniques qui nous aient le plus surpris par la méconnaissance de la fonction que prend l'orchestre wagnérien entendu cette fois comme **espace créateur** de jeux, d'échanges et d'alliances entre thèmes, leit-motiv et images musicales, et les paroles et évènements scéniques, dont nous avons annoncé l'étude après ce paragraphe : une transition par conséquent.

Après la scène des Nornes, à laquelle emprunte notre titre, Siegfried et Brunnhilde se séparent devant la grotte ; le cor de Siegfried s'éloigne dans la vallée, une page symphonique se déploie, célèbre dans les concerts wagnériens comme Voyage de Siegfried sur le Rhin, dont nous retenons seulement qu'au coeur d'un climat joyeux surgit soudain, semblant remonter d'un fond oublié de l'orchestre, le thème du Rhin, disparu depuis longtemps (ex. 11).



L'un des thèmes grandioses et parmi les premiers apparus et premiers enfouis sous l'aventure de l'**Anneau**. Il s'élance, insiste plusieurs fois en un grand crescendo sans faille, triomphant, s'accompagnant de motifs entendus près de lui autrefois, dès le prélude de **l'Or du Rhin**... Qui triomphe ? Si l'image d'un glorieux voyage de Siegfried était exacte, ne serait-il pas évoqué par l'un des motifs du héros ? Wagner aurait ainsi écrit cet interlude d'autant plus certainement que, dans une absolue symétrie dramaturgique, entre les deux dernières scènes du **Crépuscule**, le cortège funèbre de Siegfried autre voyage, du Rhin au palais des Gibichungs, rassemble en effet, et cette fois d'un triomphe sombre mais indéniable, sauf peut-être pour P. Chéreau (12), rassemble en effet tous les motifs de l'aventure du héros. Ici encore, l'interprétation pittoresque et description habituelle des données formelles littéraires méconnait et domine le **rêve matériel** : c'est le Rhin, Eau vivante, qui triomphe. Silencieuse depuis le vol de l'Or, inattendue sauf lointaine, rare et discrète allusion, depuis la plainte des filles trompées par Wotan et Alberich à la fin de **Rheingold** ; une voix vivante, orchestrale, hantée elle-même par le thème de l'Or, comme si l'anneau était déjà rendu, s'élève d'une Eau qui sait désormais que l'Or enlevé à la terre maléfique est remis dans le cycle du Monde, tout proche, entre les mains ignorantes, innocentes d'un couple pur. Persuader ou séduire l'un et l'autre est le projet de trois scènes dont la première, le dialogue de Waltraute et de Brunnhilde, un échec, échappe à l'initiative des filles du Rhin, et la dernière, pourtant la seule décisive, sera inaperçue, inattendue, si le metteur en scène n'en écoute pas les signes musicaux. C'est ce triomphe de certitude et d'attente que nous entendons déjà ici.

Cet interlude ne bénéficiant pas de mise en scène, c'est plus tard que des échos erronés risquent de venir ; non pas qu'il soit indispensable de saisir cette cause matérielle du Rhin mais au moins de ne pas contredire les indications scéniques de Wagner pour les scènes au bord du fleuve de l'acte III. En l'une et l'autre versions, le parti de P. Chéreau est le même décor : le barrage hydro-électrique ; alors que selon cette conception d'une mise en cause de l'asservissement industriel, le barrage, avons nous déjà remarqué, était contradictoire de l'intention elle-même avant le vol de l'or (13), sa signification au Crépuscule aurait par contre exigé qu'il fût en toute activité comme ici autrefois, ou au contraire totalement et si ruiné que l'eau naturelle y aurait repris sa liberté primitive. Patrice Chéreau le donne intact mais inutilisé, non pas en abandon mais désaffecté, comme si le vol de l'Or l'avait privé de sa véritable énergie ; ce qui ne se conçoit pas, puisque d'une part P. Chéreau refuse toute magie à un or qu'il n'a jamais montré autre que dans sa seule et mauvaise puissance industrielle, et que d'autre part la société qu'il accuse devrait dans ce cas être déjà ruinée, ce qui serait scénographiquement contredit par l'opulence du palais et l'art d'y vivre qui s'y trahit.

A supposer même qu'il n'y eût nulle intention de faillite ici, ce barrage mort est un non-sens face à l'impulsion musicale de l'Eau et à son intention en cette scène de séduc-

* Voir l'Education musicale n° 231, 237, 241, 246 et 248

tion de Siegfried. Les filles du Rhin de la première version (1976) y étaient pitoyables, privées de leurs belles robes d'autrefois, dans un négligé sans grâce évoquant en effet la dureté des temps, dont on espère qu'il n'avait la prétention érotique que cependant la scène appelle dans l'intention wagnérienne. La cohérence qu'on a voulu reconnaitre à la conception de Patrice Chéreau aurait exigé qu'elles fussent vêtues de la plus séduisante mode des filles du plein XXème siècle. Leur scène de séduction était si peu convaincante dans un monotone va-et-vient, prisonnières de cette tranchée métallique d'où avait surgi autrefois devant elles Alberich, qu'elle a été entièrement revue cette année, mais dans un sens encore plus contraire aux exigences dramaturgiques et musicales : elles rampent, se roulent, agonisantes ou de frustration pâmée, on ne sait (14). Quelle que fût la conception de P. Chéreau d'une faillite du monde des Nibelungs, des dieux, des Gibichungs, la scénographie toute entière, décor, gestes et costumes devait laisser transparaitre le triomphe de l'Eau, qui fut la première asservie, sur ses anciens prédateurs et sur les nouvelles convoitises, celles de Hagen ; une Eau telle que nous la pressentions imminente, entre le prologue et ce dernier acte, invincible, souveraine et séduisante, exerçant sur Siegfried toutes les ressources de la Tentation, jusqu'à cette maladresse calculée de la peur de la Mort pour provoquer son refus, sans lequel leur revanche n'irait pas contre les dieux jusqu'à la catastrophe totale. Exactement le contraire de ce que nous avons vu. Comment P. Chéreau n'a-t-il pas même entendu la fraicheur musicale et la tranquille assurance que Wagner a donné à ces voix et le sens d'onirisme érotique originel des jeux libres dont les trois ondines étaient animées. C'est encore à partir de **l'Eau et les Rêves** de G. Bachelard que nous pourrions dire au metteur en scène le sens de cette alliance du désir du rêveur et de la féminité de l'Eau... mais Novalis que le philosophe appelle ici et que le moindre familier d'un Romantisme allemand dont Wagner est imprégné aura lui aussi reconnu, nous semble trop ignoré et trop écarté du décor actuel pour que nous insistions. L'impression nous est encore donnée d'un scénographe hypnotisé par une image, ici la présence provocante, intéressée et rôdeuse de filles autour d'un lieu industriel riche pour elles en possibilités aventureuses, sans nulle préoccupation de sa viabilité scénique et quelle que soit sa discontinuité interdite sur les exigences d'une intrigue... Loin d'être une Matière désirée du rêve, puisque la scénographie ne les voit que dans cette réalité la plus immédiate, ces filles du Rhin ne peuvent rien traduire, ne pouvant vivre par l'Eau et en elle et s'identifier en nous à ce que l'Elément fut pour Wagner dès l'aube même de l'Oeuvre.

Ainsi s'introduit le troisième aspect annoncé des exigences musicales sur la réalisation, qui naissent de la dualité de l'espace orchestral et de l'espace vocal, qu'il s'agisse du texte littéraire ou des motifs musicaux. En cette scène du **Crépuscule** qui eût dû retentir de l'impulsion musicale du «Voyage sur le Rhin», un appel entre la musique et le texte littéraire et scénique n'a pas été entendu, signe clair de ces échanges cependant et exemple idéal pour notre argument. En le méconnaissant et négligeant ainsi l'écho qu'en recevait la scène finale, la scénographie s'est engagée dans l'impasse d'une contradiction majeure, que la critique, il est vrai, n'a pas remarquée, sur le rôle des filles du Rhin et leur dernière scène de séduction pour la reconquête de l'Anneau.
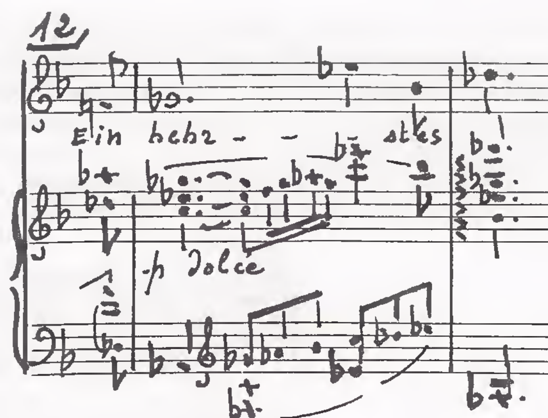
III. A travers la cohérence et la continuité que recevrait du rythme dramaturgique exactement ressenti toute tentative scénographique, un autre jeu s'exerçant, entre l'espace orchestral et l'espace scénique vocal et littéraire, à chaque instant fort de l'oeuvre et privilégié par l'impact des thèmes, leit-motive, images musicales, invite ces réalisations à se jalonner de signes cristallisant les appels et les échos entre les deux espaces et les prises de possession mutuelle des personnages et de l'orchestre (15). On aura pressenti que cette poietique en laquelle l'orchestre devient un être de scène parmi les personnages, et ceux-ci, des êtres musicaux au-delà de leurs présences physiques, est rarement entendue de Patrice Chéreau, qu'il refuse ou méconnaisse l'exigence scénique d'un leit-motiv ou souligne, au contraire, inutilement un fait du livret que l'orchestre exprime déjà et doit seul exprimer d'une plus grande éloquence : loin de refléter alors la musique, la scénographie, accordée au seul prétexte littéraire de l'évènement musical, forme surcharge, pléonasme, faux symbole, dont Claude Lust accusait déjà quelques imitateurs de Wieland Wagner (16). Patrice Chéreau, s'étant félicité que, contrairement au sentiment de beaucoup, le **théâtre** wagnérien fût riche de mouvements et jeux scéniques potentiels d'une grande efficacité, n'a pas compris que le projet de Wagner n'en permet certains dans l'intrigue qu'au titre indicatif d'aide-mémoire pour sa propre intention de compositeur, bien plus qu'à celle du scénographe. Ainsi, aux yeux des auditeurs musiciens, la partition en abolit la nécessité et les rend même dérisoires, objets de dérision. Le message de l'orchestre, méconnu ou refusé, par oubli du jeu qu'il appelle ou surcharge d'un jeu qu'il écarte, est menacé de deux erreurs opposées si, dans le cadre général du rythme dramaturgique conducteur de chaque réalisation, l'équilibre n'est pas trouvé entre ces deux manières de reconnaitre l'orchestre. Ce souci nous a paru trop fréquemment absent ici d'une démarche d'ignorance musicale et de surcharge littéraire : le fait que le rythme dramaturgique wagnérien, nous venons de le dire, ait été déjà ainsi ruiné, qui aurait accueilli ces instants poietiques de l'orchestre ou nuancé les symboles déjà trop clairs, livre, à qui entend la partition et en saisit le jeu créateur interne, un climat irritant d'oeuvre à côté, en porte-à-faux sur la vérité musicale de chaque instant, d'une juxtaposition sans alliance de deux schémas. Nous avons déjà trop évoqué ces refus et vaines intentions pour insister ; les interventions orchestrales, qui appelleraient notre analyse scénographique sont aussi continuelles et trop nombreuses sur lesquelles aucune étude probante ne se ferait sans une présentation effective de chaque moment réalisé, poursuivi jusqu'au moindre détail ; nous restreignons donc à l'extrême ce propos impossible à tenir autrement (17) :

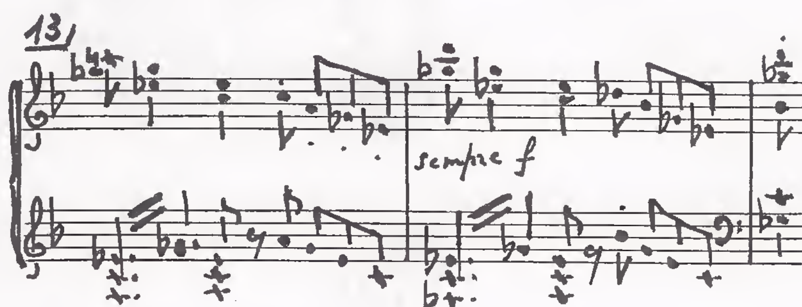
Vers la fin du **Götterdämmerung**, un détail scénographique, une étrange et injustifiable entrée en scène des filles du Rhin, trahit une irréparable méconnaissance du texte musical, pourtant littérairement éclairé ; erreur flagrante ou con-

séquence d'un parti-pris antérieur heurtant ici sa propre incohérence, le hiatus ainsi créé n'a pas été ressenti, semble-t-il, ce qui, loin de nous donner tort, signalerait plutôt l'incompétence inattentive des critiques ou la difficulté réelle de notre éveil indispensable à chaque instant de l'oeuvre wagnérienne. Ainsi s'expliquerait le succès de scénographies, comme celle-ci, aussi étrangères qu'elles soient à une quelconque dramaturgie wagnérienne, et trop denses de «trouvailles» irresponsables, obsédantes ou captivantes au plan idéologique, esthétique, plastique... au point d'aliéner ou de dérouter le sens critique et de masquer l'aberration provoquée sur un texte musical, devenu marginal.

Au moment où les indications de Wagner font renaitre dans le fleuve les filles du Rhin, qui s'emparent de l'anneau abandonné à leur intention par Brunnhilde dans le bûcher, la scénographie de P. Chéreau les fait entrer sans plus de façons parmi la foule. Venues d'une porte ouverte de façade, elles rejoignent on ne sait quel fond de scène gagné par un **sfumato** très opportun de l'incendie, qui masque l'impossible : vêtues, simples mortelles, elles ne peuvent vivre dans le fleuve et y reprendre l'anneau. L'impression nous est désagréable d'une incapacité du scénographe à abolir cette fois les conséquences des dérogations antérieures ; privant les trois filles de leur immortelle nature et puissance féminine des eaux primitives, l'évidence, devenue impossibilité, nous est refusée, du final noyé dans ces eaux, où l'Or devait s'enfermer à nouveau avec elles. Nous ressentons que P. Chéreau, lié dès **Rheingold** par un fantasme initial fascinant des filles -au sens parisien du mot, a cru bon de souligner un critique français- d'époque et de classe très précises, et par le refus du merveilleux, a joué les autres scènes du Rhin dans une contradiction chaque fois aggravée et, en ce final, extrême jusqu'à l'impossibilité fondamentale de terminer la **Tétralogie** telle qu'il la conçut lui-même :

Auparavant, au bord du fleuve mais loin du palais de Gunther, Siegfried refuse aux ondines l'anneau ; elles en prophétisent sa mort dont elles possèdent la connaissance : l'échange de l'anneau eût été celui de deux destinées. La musique livre ici des signes que nul ne devrait désormais ignorer jusqu'à la fin de l'oeuvre. Sur les paroles :
Allons soeurs !
Fuyez ce fou !
Le héros s'imagine être
si sage et fort,
qui est pourtant captif et aveugle...
de véritables liens se créent en effet : à l'orchestre et aux voix la présence et le chant des filles du Rhin s'enchainent à des allusions obscures à l'amnésiquequ'est devenu Siegfried:
Il a fait des serments
et ne les respecte pas !
......
Un bien suprême
lui a été accordé
mais il ne sait même pas
qu'il l'a rejeté...
mais d'autant plus claires pour nous que le motif de Brunnhilde a retenti (ex. 12) enchainé également à la voix des ondines, puis à une allusion à la puissance de l'Anneau (ex.





13), tandis qu'elles chantent une prédiction et une décision:
Une femme altière
héritera de toi, et, aujourd'hui même !
elle nous prêtera une oreille attentive...
Allons vers elle !... Vers elle !... Vers elle !...

Hors de la conscience claire de Siegfried qui rêve de Gutrune, une intrigue profonde s'exprime ainsi musicalement et de la mort annoncée les ondines ont une telle certitude qu'elles partent au milieu des eaux s'adresser à l'héritière de l'anneau ; entre elles, Brunnhilde, cet Or et le Rhin, un lien de thèmes musicaux, assuré littérairement et scéniquement, parcourt la scène, du refus de Siegfried à la prédiction et la décision de départ. Si la même union musicale revient dans l'oeuvre, elle sera un nouveau signe, clair, irréfutable, adressé au scénographe de réaliser la prémonition antérieure. Or, au début du dernier tableau, Gutrune attend Siegfried, erre aux portes du palais et murmure qu'elle a vu vers le Rhin une femme :
Quelle était cette femme
que j'ai vue s'avancer vers la rive ?
La réponse est donnée musicalement : depuis le début de la scène, bien avant même que Gutrune parle, et s'enchainant aux derniers échos de la marche funèbre de Siegfried, le thème de Brunnhilde hante la scène, lié à d'autres échos, de la présence du Rhin, de la malédiction de l'Or et de la puissance de l'Anneau ; elle suggère ainsi déjà que les filles du Rhin ont précédé sans quitter les eaux ce cortège du héros, mort selon leur prédiction, et qu'en cette nuit de cauchemar où Gutrune a entendu, dit-elle, le cri de Grane et le rire de Brunnhilde (un fragment de la Chevauchée retentissant à

l'orchestre), la rencontre prophétisée l'après-midi a eu lieu. De ce dialogue entre Brunnhilde et les ondines, l'alliance des motifs témoigne sans faille : sur cette interrogation les thèmes, étouffés, furtifs de l'anneau, de l'exaltation des filles du Rhin devant l'Or autrefois, et de Brunnhilde, accompagnent la voix de Gutrune, fragmentaires d'être énoncés si unis dans la brièveté de sa phrase (ex. 14). Retirant plus tard du doigt de Siegfried cet anneau, Brunnhilde va affirmer comment mystérieusement attirée, musicalement dirions-nous, elle sait tout, mais elle le confie obscurément pour qui oublie les dernières paroles de la décision des ondines et le jeu des thèmes musicaux, pour n'écouter que le texte littéraire :

Sages soeurs

14

Wer was das Weib, das ich zum Ufer schreiten sah? —

espressivo

des eaux profondes ;
filles du Rhin,
je rends grâce à votre conseil loyal...
Ce que vous désirez,
je vous le donne :
......
Vous, dans le flot,
dissolvez-le

Nulle scénographie de cette rencontre nocturne n'est particulièrement nécessaire si les ondines, nées de l'eau, y vivent vraiment, mais les thèmes musicaux de ces présences invisibles sur le Rhin rendent impossible l'issue de l'oeuvre si, comme P. Chéreau, le metteur en scène en méconnait l'exigence. Ici les filles du Rhin sont à l'intérieur des demeures et Brunnhilde ne peut qu'ignorer la vérité, le complot et la fidélité de Siegfried, éléments d'un jeu de Mort dont la révélation était finalement l'indispensable condition du retour de l'Anneau dans le Rhin. Une telle scénographie est donc inachevable, dont la conception, oublieuse de toute cause matérielle, interdit même aux filles du Rhin de savoir : leur connaissance prophétique et divination est tributaire de l'Elément où elles doivent vivre, dont elles doivent vivre, l'Eau, comme Siegfried dans la forêt acquiert sa science du sang du dragon qu'il a bu.
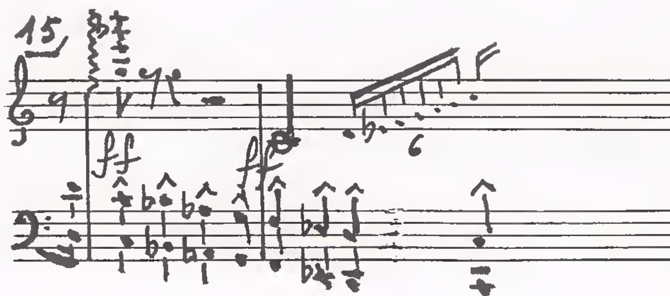
Cette chaine de quelques instants étudiés en leurs images musicales scéno-orchestrales montre à quel point une étude attentive de toute la scénographie dépasserait ainsi notre essai ; nous pouvons à peine évoquer l'éventualité de quelques autres, certains d'ailleurs déjà précédemment envisagés :
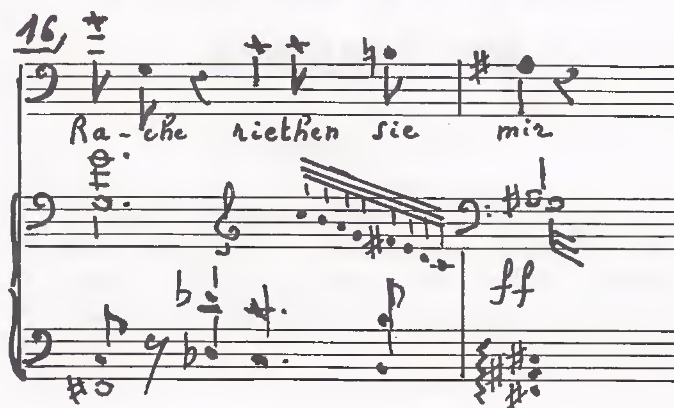
En marge de l'erreur faite sur la dynamique générale du premier acte de **Siegfried**, le fait de recréer Notung sans forge et sans héros, remplacés par le marteau-pilon, méconnait surtout l'entrée précise d'images musicales (haute plainte, respiration, naissance nouvelle, osmose entre l'homme et l'univers, ouverture au Monde...). Sans revenir à ce que

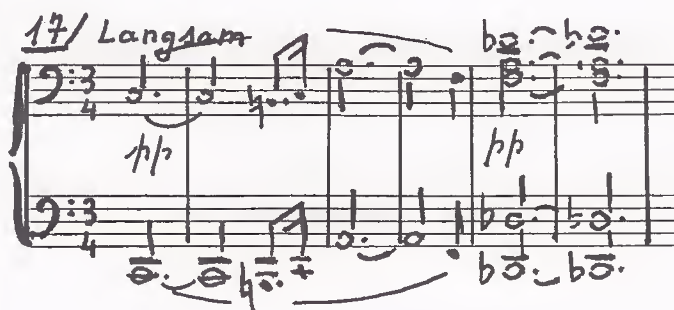
nous avons dit (18), retenons la vérité phénoménologique de cette scène d'un onirisme absolu : loin que la musique imite la forge, c'est la forge primitive dont la nécessité est appelée par le rythme de respiration créatrice de Siegfried, par son dynamisme lyrique, sa joie et sa création forgeronnes qui nous renvoient à l'Age du Fer ; c'est Siegfried qui dirige ici l'orchestre, et non pas Pierre Boulez ou tout autre, et règne sur la scène, et non pas le Wotan de Patrice Chéreau (19).

Résumons plus encore ; en d'autres moments le motif conducteur a sollicité sans réponse exacte un geste scénique, un décor : la haute modulation éclairante de l'apparition de l'Or dans les eaux ; le dionysisme des filles du Rhin devant lui ; la brève et unique netteté qu'auraient dû montrer les gestes meurtriers de Hunding et Hagen sur Siegmund et Siegfried, infaillibles d'être originellement magiques et conduits par sortilège : étranger à l'acharnement provoquant qui leur est imposé est l'instant musical qui les définit : un seul accord isolé de silences quand se rompt le glaive de Siegmund, un autre, une quinte à vide, phénomène-symptôme de Mort, pour le geste de Hunding, et tous deux liés cependant par un ut mineur mélodique descendant non altéré ; la chute d'octave de la voix de Hagen, le motif exact de Notung, pour Siegfried (ex. 15 et 16).

Au contraire, en certains moments, fugitifs ou insistants, la scénographie surcharge la clarté musicale. Patrice Chéreau, liant son invention, non à la cause matérielle de la musique elle-même, mais à l'apparence formelle, à la manière dont il pense entendre la forme musicale s'adapter parfaitement au texte littéraire qui reste sa référence, donne un pléonasme scénique : nous avons dit aussi le moment où, sur le thème des Wälsungs qui, à nous seuls destiné (ex. 17), encadre exactement dans le récit de Siegmund l'évocation du récent combat qui le fait reconnaitre, l'un des hommes de Hunding (au moins en 1976) traverse la scène pour murmurer à l'oreille d'un autre qu'il vient de découvrir l'appartenance du fugitif au clan que Hunding va dénoncer peu après ; celui où Sieglinde et Siegmund s'étreignent dans la démesure, baignés d'une passion musicale si extrême que tout geste devrait s'y perdre dans l'immobilité, vibrante de l'influx sonore et du désir qui les parcourt, comme l'arbre, de la lumière et de la sève du printemps qu'ils chantent en eux : «ces similitudes de l'intimité des passions et des forces de concentration de l'être végétal» (20) auraient dû guider l'étreinte jusqu'à l'instant d'une saturation atteinte de la tension, pareille à la greffe de l'arbre, au glaive dans le frêne, le symbolisme réciproque de l'arrachement de Notung et de la possession de Sieglinde n'étant plus à dire.(21) On regrettera encore le retour inutile et sans justification de Wotan et son passage d'ombre qui traverse la scène à la fin du deuxième acte de **Siegfried**, dont contre l'évidence musicale du dialogue avec l'oiseau, le scénographe prétend ainsi que le héros reste asservi au dessin du dieu...







NOTES

12. C'est délibérément en effet que P. Chéreau renverse le propos de ce cortège funèbre, en abandonnant Siegfried en avant-scène devant le rideau refermé, objet d'une curiosité indifférente d'une foule qui vient, s'arrête, passe...
13. En effet, en ce cas se dégage l'idée d'un Monde déjà perverti, d'une Nature asservie avant le début d'une aventure, conséquence d'un Mal pré-existentiel auquel aucun des êtres de **la Tétralogie** n'aurait pu être mêlé ; or la référence strictement historique à une époque donnée et à telle société mises en accusation

implique que non seulement la faute leur soit imputée mais que l'asservissement commencerait après.

14. Ce jeu de scène rejoint étrangement l'attitude et les gestes, d'une grande beauté et d'une toute autre signification exacte, que Götz Friedrich demande à Elisabeth, au début du IIIème acte de **Tannhäuser**, dont la mise en scène précisément a été reprise cette année....
15. Voir à ce sujet notre essai **Imaginaire et Utopie, I Wagner**, Paris, José Corti, 1976, les chapitres IV et V de la deuxième partie : La Scène et l'Etre - Espace Orchestral, espace scénique p. 129-174.
16. Claude Lust, **Wieland Wagner et la Survie du théâtre lyrique**, Lausanne, l'Age d'Homme, 1969, et Paris, La Cité, 1970.
17. Ajoutons que, même sans être assuré que soit publié cet essai entier avant le troisième festival de la **Tétralogie** selon P. Chéreau et P. Boulez qui ne sera certainement pas sans nouvelles surprises, nous tenons au moins à l'achever enfin ; pour cette raison, nous réservons à une autre publication, que nous signalerons, tout un dossier sur le rôle de Loge le Feu.
18. Voir précédemment, dans le N° de mai, p. 302 et 303, ainsi que la référence de la note 10.
19. Voir G. Bachelard, **La Terre et les rêveries de la volonté** Paris, José Corti, 1948, chap. VI, Le Lyrisme dynamique du forgeron, p. 134-182, en particulier la page 143.
20. G. Bachelard, **La Terre et les rêveries du repos**, id., chap. IX, La Racine p. 310.
21. Certains critiques allemands ironisent d'ailleurs sur les gestes imposés par P. Chéreau : «ivresse de caresses selon une chorégraphie plate et insipide où seul le coup d'oeil interrogateur lancé au chef d'orchestre motive les changements de position» (**Kultur**, 29 juillet 1977). «Chéreau, qui montre là un réel talent à exprimer les sentiments, ne sait pas donner une structure convaincante à la scène d'amour... dénuée de toute poésie, ... agitation incessante... la seule préoccupation des **acteurs** est de se placer face au public chaque fois qu'ils **chantent**... la faiblesse du premier acte... est de **n'expliquer ou n'éclairer rien que l'on ne sache déjà»**, (**NordBayerischer Kurier**, 27 juillet 1977, Erich Rappl, pourtant favorable à P. Chéreau).

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD

o **Pierre COCHEREAU, L'art de l'improvisation - Album 2 x 33/30 FY 059/60 KC st.**

Un document exceptionnel que ce coffret réalisé par la jeune marque **FY** dont **L'EDUCATION MUSICALE** a déjà présenté de belles réalisations. Exceptionnel déjà par le prestige de l'instrument présenté, qui anime l'un des hauts-lieux où souffle l'Esprit : Notre-Dame de Paris. Ce grand orgue révèle dans son organisation le peuplement successif des générations. Il comporte cinq claviers manuels, un clavier de pédale, 107 jeux représentant 150 rangs et plus de 7 000 tuyaux. On y trouve des tuyaux de facture Thierry (1733), Clicquot (1788), Cavaillé-Coll (1868), Mutin (1904), Beuchet (1932), Hermann (1963) et Boisseau (1965). Sur ces claviers d'exception, dans cette nef qui sonne à la mesure de l'Histoire, Pierre Cochereau offre à ses auditeurs une démonstration à la dimension des joyaux qui sont mis à sa disposition : démonstration de l'art d'improviser non seulement selon une tradition héritée de la grande Ecole d'orgue française, mais encore avec la marque d'une personnalité accusée. Faisant «fi» (sans allusion à la Maison responsable !) des excentricités d'écriture qui sont de mode çà et là, Pierre Cochereau présente d'abord la palette générale de l'instrument des origines au XVIIème siècle selon des registrations proposées par Pierre Hardouin : grand **blokwerk**, petit plein-jeu, pédale (**Kyrie, Offertoire**), tierce en taille, voix humaine, basse de cromorne, flûtes, basse de trompette, grand plein-jeu. Suivent treize **Variations sur un Noël** (registrations proposées par J. Marc Cochereau), Triptyque sur deux thèmes, composé **d'Introduction et Scherzo, Fugue et Final** (registration proposée par Claude Noisette de Crauzat) et une **Messe dominicale** (registrations de Pierre Cochereau). C'est là du métier et du grand art, alliant pompe et recueillement, dans une lignée digne de Vierne et de Dupré.

o **Officium rythmicum sancti juvenalis - 33/30 ERATO STU 71143 st.**

Il ne s'agit pas ici de plain-chant au sens étymologique, mais de **musica mensurata** propre à la période dite pré-franconienne utilisée dans la seconde moitié du XIIIème siècle. En outre, nous y trouvons la pratique non notée de la polyphonie fruste, non écrite, puisant directement sa source dans une tradition populaire telle que nous l'avons retrouvée dans certains disques populaires d'Italie de marque Albatros que j'ai récemment eu l'occasion de recenser dans cette revue : polyphonies parallèles de quartes, quintes et octaves, sortes d'organa primitives très en faveur dans les contrées circumméditerraneennes. Il faut savoir gré à l'inventeur de cet Office rythmique de Saint Juvénal, de nous livrer ce réel joyau rendu avec une grâce de primitif toscan par Arsène Bedois et **l'Ensemble vocal Guillaume Dufay**. L'Office est composé de trois parties : **Vêpres de la Vigile, Messe** pour la fête patronale du 3 mai et **Secondes vêpres** avec **Antienne de commémoration de la Croix et Regina Coeli**. Un disque admirable dont nous remercions chaleureusement les responsables : musicologues, interprètes et l'éditeur, **ERATO**.

o **J.S. BACH, Concertos brandebourgeois - Coffret 2 X 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78651/52 g.u.**

«Une étape heureuse dans l'Histoire de Rouen» que cet enregistrement des **Brandebourgeois**, selon l'expression d'Emmanuel Bondeville dans sa Préface à la notice de cette nouveauté **LE CHANT DU MONDE**. Né sous l'impulsion du regretté Albert Beaucamp, cet Orchestre de Chambre de Rouen est rapidement devenu l'un des fleurons de la capitale de la Haute-Normandie. Composé de douze musiciens d'élite, il est actuellement placé sous l'autorité de Jean-Claude Bernède. Les six chefs d'oeuvre du genre concerto grosso, composés par Jean-Sébastien BACH (1685-1750) pour le Margrave de Brandebourgeois en 1721 sont une référence d'une telle valeur signifiante qu'un ensemble comme l'Orchestre de Chambre de Rouen ne pouvait qu'être appelé à les solliciter en vue d'une re-création toute personnelle. Jean-Claude Bernède n'a pas donné dans le vent nouveau d'un replâtrage à l'ancienne : il fait appel au matériel musical contemporain, joué avec le talent qu'on imagine par des artistes qui sont Huguette Breyfus (clavecin concertant ou continuo), Christian Lardé et Fernand Dufrène (flûtes), Jacques Chambon, Daniel Sapin et Daniel Arrignon (hautbois), Paul Hongne (basson), Bernard Soustrot (trompette), André Fournier & André Gantiez (cors), Jean-Pierre Berlingen (violon), Michel Laleouse & Jean-Claude Bernède (altos), Françoise Holl, Marcel Bardon & Marc Dupont (cellos), Philippe Guingouain (contrebasse).

o **RAMEAU & DANDRIEU, Pièces de clavecin - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 065-85101 A st.**

Elève du musicologue et claveciniste britannique Thurston Dart, Igor Kipnis s'est avec une passion critique et rai-

sonnée, pour autant que le tout soit compatible, dans l'étude de la musique de la Renaissance et du Baroque. Le présent disque attesterait si besoin était, de ses qualités éminentes, parfaitement mises en lumière sur un clavecin new-yorkais dû aux facteurs Rutkowsky & Robinette, d'après un modèle de Taskin daté de 1770. Sur ces registres sonnant parfaitement à un diapason bas, conforme à celui en usage chez Taskin, Igor Kipnis présente la Première Suite du second volume (1728) de Jean François DANDRIEU (1682-1738) comprenant **La Lully** (Ouverture), **La Corelli** (Vivement), **La lyre d'Orphée** (grave et piquée), **le turbulent** (Menuet) et **La figurée** (Chaconne). La **Suite en La mineur** de Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764) est sans doute le témoin de la perfection dans la littérature française du clavecin : elle appartient au **Troisième livre** (1728) de **Nouvelles Suites de Pièces de clavecin**, dans lequel les multiples intérêts de Rameau se trouvent mis en pratique : préoccupations harmoniques, techniques, acoustiques. Les structures sont recherchées et débordent largement le cadre de la Suite de danses traditionnelle : **Allemande, Courante, Sarabande, Les trois mains, Fanfarinette, La triophante, GAvotte et six doubles.** C'est là un très beau disque à tous égards.

o MONTECLAIR, Cantates et Concert - 33/30 ARION ARN 38421 K st.

Encore un petit bijou que cette nouveauté de marque ARION, en première mondiale dans la collection **Chefs-d'oeuvre retrouvés.** Il s'agit de pages de Michel Pignolet de MONTECLAIR (1667-1737), contemporain de Couperin avec qui il partage ces goûts qu'il cherche à réunir : italien et français. Les six pièces rassemblées ici en sont un témoignage. Elles appartiennent au **Quatrième concert** (1724) et bénéficient d'une interprétation dont la musicalité est au-dessus d'un éloge banal, avec Jacques Vandeville au hautbois, Ariane Maurette à la basse de viole et, au clavecin, le musicologue et interprète américain William Christie. Cette charmante nouveauté comporte également deux cantates : la Troisième cantate à voix seule, extraite du **Premier livre (1709) intitulée La Badine** a la saveur d'une sanguine de François Boucher, avec certains accents quasi populaires. **Pan et Syrinx**, Quatrième cantate à voix seule du **Second Livre** (1717) est beaucoup plus ambitieuse. Avec David Tunley, l'érudit commentateur de la cantate française, nous pouvons la considérer comme un chef-d'oeuvre de notre XVIIIème siècle, d'une intensité dramatique, d'une vie, d'une vérité d'expression remarquables. La voix menue mais séduisante et sensuelle de Judith Nelson convient à merveille aussi bien pour le marivaudage de La Badine que la gamme expressive importante de **Pan et Syrinx**. Une très belle réussite ARION.

o DAUVERGNE, Concerts de symphonies - 33/30 ARION ARN 38430 st.

Cadet de son homologue de Rouen dont il a été question plus haut, l'Ensemble instrumental de Grenoble a été fondé en 1792. Il s'est rapidement imposé comme une formation d'élite dont l'activité couvre la totalité du répertoire de l'orchestre de chambre qu'il a d'ailleurs contribué à enrichir par des commandes à de jeunes compositeurs. Son chef titulaire est Stéphane Cardon, originaire de Lille, dont les qualités et l'efficacité ont conquis plus d'un auditoire tant en France qu'à l'étranger. C'est par de tels interprètes que nous sont proposés par **ARION des «Concerts de symphonies»** d'Antoine DAUVERGNE (1713-1797), publiés en 1751 et qui se présentent à nous comme autant de somptueux adieux à la forme suite. **L'ensemble instrumental de France** a retenu pour enregistrement les **Concerts I** en Si bémol Majeur. **II** en Fa Majeur et **III** en Si mineur. Chaque Concert comporte cinq ou six parties et s'achève, dans la tradition française classique, par une passacaille ou une chaconne. Ce sont là d'intéressantes pages qui illustrent bien, comme autre première mondiale, la Collection des **Chefs d'oeuvre retrouvés.**

o HAYDN, Trois trios piano, violon, violoncelle - 33/30 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 9500 325 st. S.A.

Le plus récent dictionnaire français attribue à Joseph **HAYDN** (1732-1809) trente trios pour piano, violon et cello. Mais la récente réédition critique de H.C. Robins Landon porte ce nombre à quarante oeuvres, compte-tenu de deux trios perdus (les 8ème et 9ème). Ces compositions de chambre se répartissent en trois périodes compositionnelles : les Trios de jeunesse, écrits de 1755 à 1760 et comportant les n° 1 à 16. Les Trios 17 à 30 ont été réalisés peu avant le voyage en Angleterre, entre 1784 et 1790. Les derniers Trios, du n° 31 au n° 45 se situent durant les séjours londoniens ou après, entre 1792 et 1796. Ce sont des pages qu'on aurait grand tort de considérer de loin, car elles renferment de bien belles trouvailles. Certes, en l'occurence, la perfection de l'interprétation du **Beaux-Arts Trio** pourrait faire passer certaines faiblesses ; mais il n'en est rien et ces nouveautés PHILIPS révèlent un visage très beau et insolite de l'auteur de La Création. Le **17ème Trio en Fa Majeur** fut réalisé en 1784 avec certains matériaux anciens ; il est en trois mouvements (**Allegretto, Menuetto, Adagio con variazioni**). Le **Trio n° 21 en Si bémol Majeur** a été publié en 1785 par Artaria sous le n^{o} d'**op.40** et ne comporte que deux mouvements (**Allegro et Menuetto**), tout comme le **Trio en Fa Majeur**, qui lui est antérieur d'une année et présente un magnifique thème de **Menuet** dont on fit peu après un arrangement vocal, baptisé «english ballad».

o MOZART, Requiem - 33/30 SOLSTICE SOL 2 st. compact.

Second numéro de la nouvelle marque **SOLSTICE**, animée par François & Yvette Carbou, ce Requiem de W.A. MOZART (1756-1791) offre la particularité d'être exécuté avec enthousiasme et intelligence par des chorales comportant des soprani et alti de voix d'enfants : **Petits chanteurs**

de Sainte Marie d'Antony (dir. Patrick Giraud), **Petits chanteurs de Chaillot** (dir. Roger Thirot), **Maitrise de la Résurrection** (dir. Francis Bardot) et **Petits chanteurs de l'abbaye de Montmartre** (dir. J.C. Mugat). Pierre d'Hollander (remarquable basse), Schuyler Hamilton (ténor), deux garçons (sop. et alt. soli) sont accompagnés par l'Orchestre de Chambre Paul Kuentz avec Jean Galard à l'orgue. La direction est confiée à Francis Bardot. On ne peut que louer cette réalisation qui permet à de jeunes amateurs de chant choral de vivre une grande oeuvre dans d'excellentes conditions et l'on souscrit, en dépit du style abscons, à certaines remarques de l'avant propos des responsables de la Collection. C'est une nouveauté qui ne peut susciter que de l'intérêt parmi nos jeunes auditeurs, et les inciter à faire également «quelque chose».

N.B. **SOLSTICE** est distribué par **DISCO-SHOP** 11, rue de la République à Saint-Mandé.

o CHOPIN, Trio op. 8 et pièces diverses - 33/30 ARION ARN 38427 st.

Un vrai plaisir musical que ce concert consacré à **Frédéric CHOPIN** (1810-1849) par le **Trio Ravel**, qui réunit Chantal de Buchy, pianiste à qui rien ne manque, de la perfection du style et du sens dynamique de la phrase, Christian Crenne, violoniste et Manfred Stilz, violoncelliste. Ces trois artistes composent un ensemble d'une parfaite homogénéité, d'une cohésion de style servant admirablement la musique : en l'occurence, le «premier» **Trio op. 8** que Frédéric Chopin avait composé dès sa dix-huitième année et qui sonne splendidement, avec la personnalité qu'on imagine, nonobstant les influences subies : Mozart, Haydn, Beethoven. La seconde face de cette nouveauté **ARION** est consacrée à un récital Chantal de Buchy et Manfred Stilz qui interprètent la **Polonaise brillante op. 3** pour violoncelle et piano, et la jeune pianiste poursuit ce récital avec le Nocturne en ut mineur, les trois charmantes **Ecossaises op. 72**, les **Valses n° 18** en mi bémol et **n° 19** en la mineur op. posth., et le **Nocturne en ut dièse mineur**. Un délicat instant romantique où les qualités individuelles autant que la qualité musicale de l'Ensemble permettent d'apprécier la valeur toujours renouvelée du **Trio Ravel**, dont les réalisations nous enchantent depuis près de neuf années.

o MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Le songe d'une nuit d'été - 33/30 ERATO STU 71 090 st.

A **Midsummer night's dream** figurait naguère au programme de la première année des **Grammar Schools** britanniques. C'est ainsi que j'ai eu la joie d'approcher naguère d'assez près cette oeuvre et la musique de scène de **MENDELSSOHN** (1809-1847) en collaboration avec un excellent collègue anglais, Gef Watts, trop tôt disparu, et qui enseignait les Lettres classiques à ses jeunes compatriotes. Ce travail avec les enfants était un véritable plaisir et le texte de Shakespeare trouvait un merveilleux écho dans la musique. Cette nouveauté **ERATO** offre donc l'enregistrement intégral de la musique de scène dans l'interprétation d'Elizabeth Gale, Ann Murray et du **London Philharmonic Orchestra** sous la baguette de Raymond Leppard : c'est dire que l'auditeur bénéficie du maximum d'authenticité dans la tradition et que la qualité musicale est parfaite. C'est ce qu'il fallait pour aligner dignement cette nouveauté sur le rayon du semi-jubilé d' ERATO : plus un songe de printemps qu'un rêve d'été, et auquel nous souhaitons les meilleurs lendemains chantants.

o BIZET, extraits de Carmen - 33/30 ERATO STU 71 133 st.

Extrait d'un coffret de trois disques, la présente nouveauté cherche avant tout à mettre en vedette le beau talent de Régine Crespin dans le rôle de Carmen. Le Chef-d'oeuvre de Georges BIZET (1838-1875) a pour autres interprètes Jeannette Pillou (Micaëla), Nadine Denize (Mercédès), Maria Rosa Carminati (Frasquita), Gilbert Py (Don José), José Van Dam (Escamillo) et Pierre Thau (Zuniga). Les choeurs de l'Opéra du Rhin (chef : Gunter Wagner) et **l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg** sont placés sous la baguette d'Alain Lombard.

Ce bel enregistrement a été réalisé en 1974 au Palais des Fêtes à Strasbourg.

o BRUCKNER, Symphonie n° 9 - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-02885 st. quadr.

Une contribution d'envergure à la discographie d'Anton BRUCKNER (1824-1896) que cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE qui présente la grande «inachevée» du Maitre de Saint-Florian parfaitement interprétée par le Chicago Symphony Orchestra sous la direction de Carlo-Maria Giulini. On sait les problèmes posés par les symphonies de Bruckner, avec leurs versions diverses offrant souvent des altérations dûes à des mains étrangères, élèves, amis, chefs d'orchestre. Le présent enregistrement est conforme à l'édition monumentale de l'International Bruckner Society, fondée en 1927 par Max Auer. Ces publications, entreprises par Robert Haas et Alfred Orel, ont été poursuivies par Leopold Nowak. Cette symphonie n° 9 présente donc pour l'auditeur la meilleure garantie d'authenticité dans une interprétation qui, sans faire oublier certaines gravures prestigieuses, deviendra sans conteste une référence.

o SAINT-SAENS, Symphonie no 3 avec orgue - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 469 s.a. st.

Somptueuse réalisation **PHILIPS** que cette nouvelle version par **l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam** sous la direction d'Edouard de Waart, avec en soliste celui que le public londonien n'a pas hésité naguère à sacrer «prince des organistes», le jeune Américain Daniel Chorzempa. On trouve ici non seulement la qualité de la technique de prise de

son, de gravure, mais avant tout une musicalité, un sens sensationnel du Saint-Saëns et de son architecture (que le lecteur pardonne l'allitération facile !). Cette oeuvre demeure indubitablement une référence essentielle de l'art musical ; cette nouveauté offre à chacun de nous une occasion d'en inscrire une interprétation très remarquable au fichier de nos discothèques scolaires, et de nos collections personnelles.

o **RAVEL, Boléro, La Valse, Le Tombeau de Couperin, Pavane pour une infante défunte - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 314** s.a. st.

o **RAVEL, Rapsodie espagnole, Menuet antique, Alborada del gracioso, Valses nobles et sentimentales - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 347** s.a. st.

Nos amis pourront admirer cette belle brochette de nouveautés que nous présente avec opulence **PHILIPS**, et qui me vaut le plaisir d'inscrire l'un près de l'autre les grands noms de Saint-Saëns et Maurice RAVEL (1875-1937). Deux disques de Maurice Ravel rassemblent pratiquement toutes les pages symphoniques dans une interprétation qui nous parvient également des Pays-Bas. Remercions nos amis néerlandais pour ces réussites : en l'occurence l'Orchestre du **Concertgebouw** d'Amsterdam sous la baguette de Bernard Haitink. Une anthologie Ravel à laquelle nous ne pouvons que souscrire, en espérant que **PHILIPS** trouve auprès des amateurs le succès complet que mérite son entreprise.

o **RACHMANINOV**, The Rocher & Symphonie no 3 - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 302 s.a. st.

Ayant plus haut vanté sans restriction trois titres nouveaux de la collection **PHILIPS Trésors classiques**, mes lecteurs comprendront dans quel esprit je dirai sans barguigner ni sans tourner autour du pot qu'avec de tels interprètes (il s'agit encore de **l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam** dirigé par Edo de Waart), j'aurais préféré, et de loin la Troisième Symphonie de Guy Ropartz : ou toute autre symphonie ropartzienne (il y en a six au total !) ou un poème symphonique (il y en a autant !). Mais il s'agit ici de la **Troisième** de Serge RACHMANINOV (1873-1943) dont j'ai déjà recensé naguère un autre enregistrement. Celui-ci est parfaitement honorable et sert bien cette «avant-dernière symphonie romantique» composée en 1936, et ce poème symphonique, ou plutôt cette **«fantaisie»** op. 7 intitulée **Le Rocher**, aux échos tchaikovskiens non sans charme.

o **STRAVINSKI**, Petrouchka - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78 639 g.u.

LE CHANT DU MONDE inscrit dans sa collection Musique de notre temps de ballet Petrouchka d'Igor STRAVINSKI (1882-1971), Scènes burlesques en quatre tableaux dans la version de 1947. Page fondamentale dans l'histoire du ballet, **Petrouchka** fut l'un des grands moments des **Ballets russes** de Serge de Diaghilev. La musique en est d'une puissance expressive, d'une richesse de palette sonore remarquables et les interprètes de cette nouveauté semblent avoir mis tout leur zèle et tout leur enthousiasme dans l'exécution à la fois truculente et brillante de cette oeuvre de leur illustre compatriote : il s'agit en effet des musiciens de **l'Orchestre Philharmonique de Léningrad** sous la belle impulsion de Iouri Temirkanov. La gamme de sentiments exprimés par cette musique d'un compositeur qui déclarait la musique «incapable d'exprimer quelque sentiment que ce fut», est proprement extraordinaire : férocité du Maure, détresse de Pierrot, vacuité de la ballerine. De quoi faire rêver combien de nos enfants, et nous avec ?...

o **STRAVINSKI, Le sacre du printemps - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 323** s.a. st.

Le «prince Igor» STRAVINSKY (1882-1971) est à l'honneur : voici une autre partition d'envergure qui apparait au catalogue des nouveautés de ce mois. Le **Sacre du printemps**, la bombe de 1913, après **l'Oiseau de feu et Petrouchka**, partition fondamentale, et terminus ad quem dans une certaine mesure, d'un Stravinski première manière. Interprétation fulgurante, électrique à l'envi et pour laquelle il faudra avoir le soin de veiller à un réglage minutieux des divers filtres : rien ne manque, le guiro est à «fleur de tympan», la batterie percutante à souhait. Ce n'est plus un simple disque, c'est un ouragan où se déchaine les foudres de Zeus-Colin Davis à la tête d'un olympien **Concertgebouw** d'Amsterdam : sans doute était-ce que souhaitait le compositeur. Il ne fait aucun doute que cette nouveauté **PHILIPS Trésors Classiques** électrisera vos jeunes auditoires !

o **DELIBES, Coppelia - Coffret 2 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE** st. quadra.

Voilà une belle réussite, sans prétention mais qui atteint à la véritable perfection dans l'exécution et dans la prise de son en multiphonie : la gravure est à la mesure de ces qualités pour lesquelles on applaudit sans réserves **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** et plus encore, cette phalange d'élite qu'est l'Orchestre du **Théâtre National de l'Opéra**. Sous la baguette sérieuse de Jean-Baptiste Mari - et j'emploie à dessein cette épithète pour souligner combien ce grand chef est soucieux de cacher l'art par l'art en ne négligeant aucun travail de détail, ce qui donne à l'ensemble cette spontanéité charmante sans laquelle le chef d'oeuvre de Léo DELIBES (1836-1891) perd tout son intérêt -, sous cette direction éclairée donc, **Coppélia** fascine par sa jeunesse, sa verve, sa fantaisie, l'imagination sans emphase ni prétention. Le Ballet-pantomime de Nuitter et Saint-Léon d'après E.T.A. Hoffmann fut composé en 1870 et exécuté avec un succès triomphal peu avant qu'éclate la guerre franco-prussienne. Son véritable titre est **Coppélia ou La fille aux yeux d'émail** : le succès ne s'en est jamais démenti, et c'est avec cette partition si diverse et captivante, que Delibes pose le principe du grand ballet symphonique qu'illustrera bientôt un autre compositeur, admirateur de **Coppélia** autant que de **Sylvia** : Tchaikovsky. Nous ne pouvons que souhaiter le même succès renouvelé à cette nouveauté.

bibliographie

o **A CONTRE-BRUIT, par Gérard ZWANG-Editions Jean Claude SIMOEN, 2, rue des Petits Pères, 75002 Paris**

Cet ouvrage est dû à la plume d'un éminent chirurgien. N'en soyez ni effarouché, ni inquiet, le cas est rare, pour ainsi dire unique. G. SWANG, épris de musique, profondément, au point que l'histoire musicale ne semble pas avoir de secret pour lui, ulcéré par les laideurs qui nous entourent, saccagent nos oreilles, nos sensibilités , n'a pu résister d'offrir aux lecteurs son dépit, son amertume, voire sa colère.

Le sytle de G. Swang, au vocabulaire imagé sévère, quelquefois très dur, parfois un peu carabin, ce qui ne manque pas de sel, dresse un tableau des plus éloquents devant la médiocrité, la vulgarité qui s'installent dans la musique. Personne, parmi ceux qui nous abreuvent de «stupidités, d'erreurs artistiques, arrangeurs de tout acabit, programmateurs ignorants, et non moins ignorants ceux qui se révèlent tout à coup chefs d'orchestre et chefs de choeurs».

Sorte de réquisitoire, au cours duquel France-Musique est souvent la cible, (en un temps heureusement passé), mais quasi plaidoirie, car G. Swang sait faire le tri entre le bon et le mauvais «musiques nulles, musiques pauvres, musiques faibles, anémiques, niaises, musiques sans notes, sans chair, sans âme, sans joie» et le bon le vrai, le sensible, le solide, en un mot ce qui est la seule musique, venant du coeur, de la science, de l'amour en un mot de ce qui est élevé, noble, beau tel que cela fut dans tous les coins du monde tout au long des siècles jusqu'à nos jours».

Il faut lire ce livre et j'attire particulièrement votre attention sur le dernier chapitre pour sa grande valeur, sa hauteur de vue et sa solidité.

Comme par ailleurs G. Swang a beaucoup d'esprit, un esprit mordant, vous serez séduits.

André MUSSON

o **LA VALEUR HUMAINE DE L'EDUCATION MUSICALE, par Edgar WILLEMS ; Editions PRO MUSICA, 29, rue Neuve, 2500 BIENNE - SUISSE**

Au moment où, enfin, l'on se préoccupe de la musique dans les Ecoles Maternelles, cet ouvrage prestigieux doit attirer l'attention de tous les pédagogiques, pénétrés de l'importance, de la grandeur, de la noblesse et de l'enthousiasme de leur mission.

Un survol de tout l'enseignement musical, les tendances de l'éducation moderne, la hiérarchie des valeurs dans cette éducation, ses débuts, l'initiation musicale des tout petits, le mouvement sonore, l'éducation rythmique, celle-ci étant la «loi première du mouvement» continuant à «jouer un rôle de premier plan dans la mélodie», la place de l'éducation musicale dans les Ecoles Maternelles, là où cette éducation doit commencer, les bases psychologiques avec ses éléments fondamentaux (rythme, mélodie, harmonie), le règne de la nature, l'audition, les races, enfin la musicothérapie, son rôle et ses brillants succès constituent les premiers éléments essentiels que l'auteur expose et développe.

Un important chapitre «L'Education Musicale en général» passe en revue tous les stades de cette pédagogie, laquelle devant atteindre tous les enfants et le plus loin possible dans la scolarité.

Chacun trouvera donc en cet ouvrage, de quoi subvenir à ses besoins pédagogiques et humains. Se pénétrer de cette de Willems, revient à s'élever soi-même et se donner les moyens de réussir pleinement en transmettant aux enfants un enrichissement favorable à un épanouissement intellectuel et sensible, développement de l'imagination créatrice et auditive, improvisation intérieure. En un mot permettre l'épanouissement des immenses ressources qui bouillonnent en un cerveau enfantin.

Que ce document devienne votre livre de chevet.

«L'Association Internationale d'Education Musicale Willems» organise à Lyon son Congrès international, un hommage y sera rendu à cette oeuvre du 1er au 8 juillet 1978 au Conservatoire National de Région de Lyon.

André MUSSON

o **L'ENFANT, LA MUSIQUE ET L'ECOLE, Tome I par Angélique FULIN, Editeur FERNAND NATHAN, 18, rue Monsieur-le-Prince, 75006 PARIS et 9, rue Méchain 75680 PARIS Cédex 14**

Se joignant à l'ouvrage de Willems, celui-ci, aussi exceptionnel, que le précédent s'adresse particulièrement à tous ceux ayant la charge de l'éveil artistique et de la sensibilité des jeunes enfants. Résultat de 25 années de recherches dans le domaine de la pédagogie musicale, ce document de 160 pages offre les moyens de «**respecter l'enfant, c'est-à-dire l'homme) et la musique (à savoir un art dont la valeur éducative ne peut s'exercer dans la médiocrité** ».

Au cours de chapitres consistants, A. Fulin expose lar-

gement son sujet dont la substance trouve sa source dans une expérience, facilitée par l'affection instinctive qu'elle a toujours portée à l'enfance.

Le premier châpitre **«Première exploration des phénomènes sonores»** me semble significatif car il ouvre largement la porte à tout ce qui suit, et je tiens pour cela à extraire ce que A. Fulin écrit en conclusion à ce 1er chapitre soit **«Rôle du Maitre» : «Voici donc cette toute première activité musicale de l'enfant : l'exploration du monde sonore. Déjà nous avons dépassé un simple exercice d'attention. En effet, le fait de s'intéresser à un son, de tenter de le capter, conduit l'auditeur à isoler le son du contexte fonctionnel, à oublier la signification première de cet objet sonore qui vient, par-là même, d'être créé. Ajoutons que l'éducateur a, dès ce premier pas vers la musique, une fonction à remplir : - d'une part, il doit rester en permanence réceptif à tous les messages du monde sonore dans lequel il vit avec ses élèves ; - de plus, il lui faut prendre conscience que lui-même fait partie de l'environnement sonore des enfants ; il peut jouer avec sa voix, multipliant les effets et les modulations qui éveilleront l'intérêt à chaque instant...»**

A Fulin, constamment, fait appel à la vie au sein de laquelle nous évoluons tous : l'observation et l'imitation des phénomènes sonores, l'intérêt pour certains d'entre eux, recherches vocales et instrumentales, découverte des propriétés des sons, etc... A chaque sujet développé s'ajoutent de nombreuses remarques et exemples d'activités.

En annexe, on trouvera quelques fiches du Journal des Instituteurs, ce qui ajoute à tout ce qui précède, une documentation extrêmement utile et précieuse, puis dessins d'enfants, clichés divers, exemples musicaux, etc...

Une bibliographie consistante où l'on remarque de prestigieux noms met le point final à ce fort précieux document de travail.

André MUSSON

o **L'OR DU RHIN (das Rheingold), DE RICHARD WAGNER ? ETUDE THEMATIQUE ET ANALYSE, par André LEFRANCOIS. En vente à la maison DURAND, 4, Place de la Madeleine, 75008 PARIS.**

Voici un ouvrage utile. Son but : offrir à quiconque une initiation pratique sur l'oeuvre de Wagner.

Les quatres journées de la Tétralogie étant intimement liées, l'auteur prend la judicieuse précaution de réserver quelques pages à celle-ci.

La présntation, claire, ordonnée, précise, aide grandement à la connaissance de l'univers wagnérien dans toutes dimensions, orientations et composantes. L'auteur étudie par ailleurs et avec soin tous les éléments de l'Or du Rhin, dont en particulier les motifs musicaux, ce qu'ils représentent et traduisent.

En un mot, l'auditeur se trouve mis en condition pour vivre intensément et profondément non seulement la musique mais également ce qui se déroule sur le plateau.

o **J.S. BACH, CANONS, BWV 1087, Analyse et Commentaires de Marcel BITSCH, Editions DURAND et Cie, 4, Place de la Madeleine, 75008 PARIS.**

Fruit d'un important travail médité et profond: Marcel Bitsch présente, largement analysée et commentée, une étude basée sur un manuscrit découvert par Olivier Alain en 1974, «véritable supplément aux Variations Goldberg».

Ce travail marqué par une connaissance éprouvée de la technique contrapuntique de Bach et par ailleurs d'un sens musical élevé, confère à l'ensemble une rare valeur.

Point par point, tout est détaillé depuis la présentation du thème générateur, base des Variations Goldberg servant à la fois de cantus firmus et de thème générateur des 10 canons, jusqu'aux différentes combinaisons (canons par mouvements renversables rétrogrades, contraires, ornementations, variations, amplifications, etc...) dont Marcel Bitsch présente en un tableau éloquent les treize thèmes superposés au Cantus firmus dans les dix Canons du Recueil.

Suit l'étude de ceux-ci, musique et texte, soit 20 pages auxquelles s'ajoute une large dissertation, mettant d'abord l'accent sur les «10 morceaux de musique didactique, certes, mais vivante et chaleureuse», qu'il faut écouter d'une oreille naive. Chacune de ces miniatures étant un petit bijou finement ciselé, une délicate mosaique».

Marcel Bitsch n'oublie pas de rappeler que Bach n'a jamais séparé l'écriture de l'audition, son contrepoint n'est ni pensé, ni écrit pour l'oreille, mais «pour le plaisir de l'oreille». Ceci étant, M. Bitsch spécifie bien que les «Canons méritent d'être joués en public», et ajoute que toute instrumentation est bonne, à condition de respecter le texte de Bach dans sa structure.

Voilà donc un document qui ne peut être négligé, et que tout musicien, tout étudiant se doit de connaitre et de méditer, car sa valeur tant pour sa technicité, que pour sa sensibilité musicale atteint, à mon sens, un sommet en ce genre de travail.

A. MUSSON

o Serge GUT & Danièle PISTONE - La musique de chambre en France de 1870 à 1918, Paris, Champion (1978), in-8° 240 pages. - ISBN 2.85203.048.9

Cinquième titre de la Collection Musique-Musicologie, dirigée par Danièle Pistone, cette nouvelle monographie ne le cède en rien en intérêt aux précédentes dont j'ai régulièrement entretenu nos amis, en soulignant l'information rigoureuse et précise que chaque volume apportait. Il me faut redire ici ces qualités et attirer l'attention sur la lacune comblée par Serge Gut et Danièle Pistone dans un domaine où les travaux de détails ne manquent sans doute pas, qui sont souvent peu objectifs au demeurant, mais laudatifs sans véritable esprit critique. Ici, l'information est donnée sans parti-pris, et dans le souci de renseigner sans pour autant diriger le goût : c'est aussi cette objectivité qu'on peut appré-

cier. Loin de moi l'idée d'assurer qu'il faut toujours parler de musique sans passion, ce n'est pas mon genre, mais encore faut-il savoir choisir son moment. Or, les auteurs savent pertinemment que le lecteur qui sollicitera leur information est généralement un musicien qui ne recherche pas dans ces collections un style convaincant et caméléonesque, prônant les uns et les autres, chacun son tour. Mais au contraire le bilan précis d'un répertoire. C'est toujours le principe posé par Danièle Pistone qui offre ainsi aux candidats aux examens officiels aussi bien qu'à ceux que la musique intéresse de manière générale, un dossier quasi complet sur un répertoire que seul avait abordé de façon aussi exhaustive Martin Cooper dans un livre paru en 1951 chez Oxford University Press : inutile de dire que cet ouvrage était en langue anglaise. Que Serge Gut et Danièle Pistone soient donc remerciés d'avoir mis à la disposition des amateurs français un travail précis, enrichi de tableaux récapitulatifs qui nous sont désormais bien connus pour leur facilité d'exploitation. Rien n'y manque, et moins que personne mon cher Ropartz qui figure ici avec au moins vingt-deux titres parmi lesquels certains sont loins d'être négligeables. Ils auraient pu être plus nombreux encore, si les limites que s'étaient imposées les auteurs n'étaient 1870, veille de la «renaissance française», et 1918, date de la disparition de Claude de France. Aucun de nous ne pourra hésiter à enrichir sa bibliothèque technique de cette nouveauté Champion.

o **Denys LEMERY & Bernard DEYRIES, histoire de la Musique... en bandes dessinées. Paris, Ed. Francis Van de Velde (1978). in-4° 48 pages. - ISBN 2-86299 - 002 7.**

Une pinte de bon sang, même si la stricte orthodoxie en avale sa salive de travers ! On sait que nous sommes dans «l'ère de la B.D.», et il fallait s'attendre à ce qu'une évocation de la musique autre que celle qui met en scène un barde sympathique mais par trop «tête de turc», voit le jour. On imagine que les auteurs ont travaillé dans la joie et ont sans doute dû filtrer au maximum les astuces, les calembours, les trouvailles qui ne pouvaient qu'abonder dans quelques deux cent cinquante images qui voudraient donner une idée de l'Histoire de la Musique des origines à Mozart. Il y a sans nul doute des omissions, des idées à revoir, mais malgré tout, le didactisme de Denis Lémery, producteur à France-Musique n'est jamais intempestif, les dessins de Bernard Devriès sont souvent drôles. A lire à partir de huit ans jusqu'à 80 (à la noire !), cette Histoire par l'image comportera deux autres albums : l'un couvrant la période de Mozart à Wagner, et l'autre jusqu'à nos jours. De nouveaux instants amusants en perspective !

o **Edith DEYRIS & Paul DOURSON, Vivre la Musique en liberté, Classe de Cinquième, Paris, Les Editions Ouvrières (1978), 84 pages format italien 24x20, ill. ex. musicaux.**

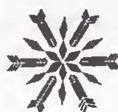
Deux collègues chevronnés se sont appliqués à mettre au point ce second niveau de la Méthode vivante d'enseignement de la Musique qui voit le jour dans la collection d'ouvrages pédagogiques modernes publiés aux Editions Ouvrières sous la direction de Max Pinchard. Partant du principe général que «l'enseignement de la musique est un art, l'art est liberté, invention, mouvement», les auteurs ont fondé leur progression sur l'idée de jeu. Coordonnant les activités autour du thème de la danse, ils proposent une découverte partagée, dans laquelle l'acquisition théorique n'est plus une fin en soi, mais n'apparait qu'en filigrane derrière une participation par étapes, où alternent agréablement exercices pratiques de rythmes, déchiffrages à la flûte à bec, chants, commentaires d'auditions, le tout d'un large éclectisme qui va de la mélodie targuie à la chanson de Georges Brassens, de l'improvisation d'accompagnement harmonique au jeu rythmique.

Jean MAILLARD

o **Jean MAILLARD, Francisco Couperin y su dinastia, Editions Espasa-Calpe, Madrid (1978), in-8° 128 pages, planches h.t. ISBN 84.239.5331.9 - Traduction espagnole de Felipe Ximenez de Sandoval.**

Une nouveauté d'autant plus intéressante, car avec celui de Paul Brunold (en anglais) c'est le seul étranger consacré à Couperin.

Jean MAILLARD



INFORMATIONS DIVERSES

o **Festival de Musique en Bourbonnais du 23 juillet au 20 août 1978**

Orchestre de chambre de Barsailles : flûte, Vivaldi, Corelli, Mozart - Ensemble Vocal Da Camera : Ockeghem, Janequin - Les Cuivres du Rhin : Dufay, Binchois; Susato - Quatuor Loewenguth (piano, contrebasse) : Schubert - Trio Courmont : Mozart, Martinu, Schumann.
Pour tous renseignements, s'adresser à : Madame I. Cacheux, Châteloy, 03190 Hérisson.

o **Musique et Culture - Stages été 1978**

4 au 13 août : Instruments à vent et percussion (technique, sonorité, solfège, chant choral, travail par atelier, musique d'ensemble et travail d'orchestre, etc....
18 au 27 août : Violon, alto, violoncelle, contrebasse.
1er au 9 juillet : guitare et flûte à bec.
Pour tous renseignements et inscriptions s'adresser à : Musique et Culture, 15, rue Hechner, 67000 Strasbourg.

o **Centre Acanthes du 17 au 31 juillet 1978**

Théorie et pratique de l'œuvre de Xenakis (Conservatoire Darius Milhaud, Aix en Provence).
Xenakis donnera une conférence de presse le jeudi 20 juillet.
Renseignements, inscriptions et demandes de bourses : La Recherche artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris.
Tél. : 504 08-51.

o **VIIIèmes de Maîtrise Internationaux pour chant, orgue, flûte à bec et violoncelle**

Du 10 au 29 juillet, à VADUZ, Principauté du Liechtenstein.

Pour jeunes solistes et étudiants. Renseignements : chanteurs et cantatrices, orgue, etc.... La participation aux Cours de Maîtrise est possible comme participant actif ou comme auditeur. Le programme est complété par des concerts, des conférences et des réunions de distraction.

Pour tous renseignements s'adresser au Secrétariat des Cours de Maîtrise, (Internationale Meisterkurse, Postfach 435, Liechtensteinische Musikschule, FL-9490, VADUZ, Fürstentum Liechtenstein.

o **Association Internationale d'Education Musicale Willems**

Ce stage aura lieu du 3 au 9 septembre 1978 et se tiendra au Conservatoire de Dijon; Danse, musique, peinture. S'adresser à l'Association Internationale, 1, avenue Henri II, Le Ban St-Martin 57000 METZ.

o **Collegium Musicae Antiquae (2, rue Descartes, 86000 Poitiers)**

Clavecin, viole de gambe - Du 24 au 30 juillet 1978. Ces cours s'adressent à des instruments de tous niveaux, même débutants. Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Collegium Musicae Antiquae.

o **Ensemble baroque de Poitiers**

Cet Ensemble, en association avec l'Ensemble Concert de Montréal, organise une session de musique baroque qui se déroulera à Bonneuil-Matours (86) du 7 au 16 août 1978. Cours d'analyse et d'interprétation, exposés illustrés, musique de chambre, etc... Pour tous renseignements, s'adresser à : Ensemble Baroque de Poitiers, 60, Les Pierres Brunes, Smarves, 86240 Ligugé.

o **Semaines musicales de Vannes 1978**

Rencontres Internationales du 15 juillet au 15 août 1978. Plus de 27 concerts, débats, animations. Cinq créations mondiales de Max PINCHARD. Renseignements et location : Direction administrative, Palais des Arts - 56000 VANNES. Bureau du Festival, Salle de la Cohue.

o **Orgues en Cévennes**

10ème Stage d'Orgue de St-Jean-du-Gard, du 24 juillet au 5 août 1978. Jeudi 27 juillet 21 hres au Temple de St-Jean-du-Gard, Jeudi 3 août à 21 hres au Temple d'Anduze - Inscriptions : avant le 20 juin 78, auprès de : Brigitte QUILHOT, 18, rue Fonvielle 31000 TOULOUSE.

o **Institut Catholique de Paris**

Session de Pédagogie Musicale - Pédagogie de l'enseignement musical collectif, Méthodes actives, Chant choral, instruments Orff, Flûte à bec, Guitare classique, chant grégorien, etc.... Du 3 au 9 SEPTEMBRE 1978 - Renseignement et Inscriptions , Institut Catholique, Département de Pédagogie musicale, 21, rue d'Assas, 75270 PARIS CEDEX 06, Tél. : 221 41-80, poste 391.

o **Institut de la Pédagogie Musicale Z. Kodaly**

Ce sixième séminaire international aura lieu à Kecskemet du 16 juillet au 12 août 1978. Son but, donner une vue générale de la conception d'éducation de Kodaly; le contenu des cours (6 heures par jour) est divisé entre : chant, solfège, chant en chœur, interprétation, direction de chœur, méthodologie, musique de chambre, etc.....
S'adresser à : Institut de la Pédagogie Musicale Z. KODALY, 6000, Keceskemet Kettemplom köz, HUNGARY.

o **Colonies de vacances musicales**

FEDERATION NATIONALE D'ASSOCIATIONS CULTURELLES D'EXPANSION MUSICALE (FNACEM). Ces colonies ont lieu en juillet, août et Noël.
Pour tous renseignements, s'adresser au : Secrétariat, B.P. 76, 49402 Saumur ou Siège Social, 69, rue Condorcet, 75009 Paris, Tél. : 285 03-24.

ASSOCIATIONS DES PARENTS D'ELEVES DES CONSERVATOIRES RHONE-ALPES.
Le séjour s'étend sur 25 jours en août. S'adresser à : P. PREVOST, 80, avenue de France 74000 ANNECY.

o **Soirées musicales au Château de Villevielle, près de Sommières, Gard.**

Château de Villevielle, du 7 au 12 août et en la Chapelle St Juline de Salinelles, du 29 juillet au 15 août 1978.
Renseignements jusqu'au 15 juillet : tél. : Paris 280 69-19.
A partir du 15 juillet, renseignements et location : Mairie de Viellevielle, (30250), tél. : (66) 80.03.24 de 10h . à 12 h. et de 14 à 19 h.

o **Blois : Eté Musical 1978**

4 juillet, 2 août, 14 août, 7 septembre (Schubert, Mendelssohn, Liszt, Grieg, Corelli, Mouret, Boccherini, Gastinel, Bartok, Bach, Debussy, Fauré . Beethoven - Orchestre de Chambre J. Fr. Paillard).
Renseignements : Paris, Secrétariat de l'Orchestre, 50, rue de Laborde 75008 Paris. Tél. : 1/387 18-28.
Blois, Comité des Fêtes, Hôtel de Ville 41000 Blois. Tél. : (54) 74-11-49.

o **Festival estival de N.D. du Port de Clermont-Ferrand**

Comme chaque année à Clermont-Ferrand, un festival estival sera présenté en la Basilique romane de Clermont-Ferrand, un des hauts lieux touristiques d'Auvergne. Jacques Dusseuil organiste de Notre-Dame de Royan donnera le premier récital avec des œuvres de J.S. Bach : chorals et toccatas et fugues, le samedi 29 juillet à 21 heures. Un programme de musique de fête sera présenté le lendemain dimanche 30 juillet à 17 heures avec la participation de Michel Morisset de Hubert Che-

valier trompettistes qui exécuteront le concerto pour deux trompettes de Manfredini, des œuvres de Purcell et Pezel, Mozart, Haendel, Gabrieli et Titelouze sont au programme du récital d'orgue du dimanche 13 août à 17 heures. Le concert de clôture du mardi 15 août à 17 heures permettra d'apprécier Marie-Andrée Morisset-Balier titulaire du grand orgue de l'abbatiale Saint Ouen de Rouen et Michel Morisset qui joueront « Plain chant pour une cathédrale » d'Edouard Senny, une suite de Destouches et des pièces de Pachelbel, Marchand et Francoeur.
S'adresser à M. Michel MORISSET, 8, rue de Maussion 76000 ROUEN.

o **Lycée Technique de Sèvres**

Examen d'entrée en seconde Métiers de la Musique, le Lundi 11 septembre 1978. Inscriptions au Secrétariat du Lycée, 21, rue du Docteur Ledermann, 92310 Sèvres.

o **Session de pédagogie musicale et de direction chorale**

Cette session aura lieu au Collège de Passy-Buzenval, à Rueil-Malmaison (Hauts de Seine) du 19 juillet (14 h.) au samedi 29 juillet (après le petit déjeuner). S'adresse: aux Enseignants non spécialisés du Primaire et du Secondaire, aux Professeurs d'E.M., aux Animateurs et Responsables de groupes de jeunes. Aucune connaissance spéciale n'est requise pour suivre les ateliers niveau débutant. Différents ateliers : flûte à bec, guitare classique, instruments Orff, Direction chorale. En outre : Pédagogie (primaire et des classes maternelles, secondaire : 1er cycle, second cycle, solfège, culture vocale, initiation à l'audio-visuel, manière d'aborder la musique contemporaine avec des élèves du 1er cycle.
Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : Monsieur André LAMBLIN, Session de pédagogie musicale - B.P. 41, 95210 SAINT-GRATIEN. Tél. : (1) 989 89-50.

o **Dans quelques semaines : XXVIIème Festival de Prades Fidélité à Pablo Casals**

Après le prestigieux Festival du centenaire en 1976 qui avait offert aux mélomanes venus du monde entier un programme et un choix d'artistes encore jamais réalisé, le festival 1977 était apparu moins copieux et plus court sans que, pour autant, la qualité des concerts et la haute tenue artistique de l'ensemble en souffre. Dans quelques semaines, Prades, cette petite localité des Pyrénées Orientales nichée au pied du Canigou si souvent chanté par les poètes, va redevenir une véritable capitale de la musique de chambre où les artistes choisis parmi les plus réputés du moment se succèderont suivant la tradition et l'esprit même de celui qui fut le créateur de cette manifestation : le vieux Maître Pablo Casals. Il n'est pas exagéré de dire que ce festival est devenu la plus belle réussite artistique de Catalogne, cette province si chère au cœur de P. Casals. Comme chaque année, des milliers d'auditeurs venus en mélomanes, mais aussi en touristes vont se retrouver dans cette ambiance de recueillement et de ferveur qui est celle de l'Abbaye St Michel de Cuxa, chef d'œuvre de l'art Roman, où se déroulent les concerts depuis de nombreuses années déjà.

B. Cherpitel,
Professeur E.M.

Les concerts s'étaleront du 28 juillet au 11 août et les solistes et ensembles qui seront proposés sont riches de promesses...

Piano :	Josef Hala-Eric Heidsieck-Daria Hovora-Maria Joao Pires Georges Pludermacher
Violon :	Emmanuel Krivine-Josef Suk-Henryk Szeryng-Yan Pascal Tortelier
Violoncelle :	Frédéric Lodéon
Flûte :	Kurt Redel-Manfred Stilz
Trompette :	André Bernard
Orgue :	Jean Boyer
Ensembles :	Trio Krivine-Lodéon Pludermacher Ensemble Instrumental de France Les Solistes de Paris Orchestre de chambre de Prague Orchestre Pro Arte de Munich

Location Renseignements : Festival de Prades 66500 PRADES - Mairie de Prades. Tél. : (68) 05-02-11 ou 05-15-36.

TABLE DES MATIÈRES

ANNEE SCOLAIRE 1977 - 1978 **OCTOBRE 1977 à JUILLET 1978**

NUMEROS 241 à 250

ANALYSES D'OEUVRES MUSICALES

Avis administratif

Bibliographie

(Allenbach, P.H. - Autexier P.A. - Langevin P.G. - J. Maillard - A. Musson)

Discothèque

(J. Maillard - H. Musson)

Examens et Concours

Histoire de la Musique

Pédagogie

SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

(A. Lieuze - A. Musson)

DIVERS

E.G.P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

COMMISSION PARITAIRE DÈS PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : N° 58.972

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle - **75009 PARIS** - 874.09.25

EXTRAIT DU CATALOGUE GENERAL

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

DANDELOT : Etude de l'audition (en 5 cahiers)
DANHAUSER : Théorie complète de la musique
— Questionnaire
— Abrégé de la théorie
FONTAINE : Traité pratique du rythme
GRANDJANY : Questionnaire musical
— Réponses au questionnaire

LANTIER : Leçons de solfège rythmique
LAVIGNAC : Notions scolaires de musique en 2 Années - Elève et Professeur
PASSANI : Exercice de solfège rythmique
SOHET : Questionnaire encyclopédique de théorie musicale et Réponses - (en 4 cycles graduées)
PHILIBA : Rythmes et Durées

ETUDE DE LA DANSE

LAMBA : Choix de musique de danse
— Pour la danse

LEROLLE : La classe de danse 1 - La Barre
— La classe de danse 2 - Le Milieu

SOLFEGES EN CLE DE SOL ET DE FA

— BERTHELOT : 20 leçons en clé de sol
— BOURNONVILLE : 40 leçons à chts de clés (sol et fa) en 2 volumes
— DANDELOT : 20 leçons en clé de sol
— — Mêmes leçons (sol et fa)
— DUPRE : 25 leçons à chts de clés (sol et fa)
— FETIS : 36 leçons — —
— JAY : 30 leçons — —
— — : 40 leçons — —

— LANTIER : 20 leçons à chts de clés (sol et fa)
— LIBERT : 50 leçons en clé de sol
\+ MANEN : 20 leçons —
\+ — : 20 leçons à chts de clés (sol et fa)
\+ NOEL GALLON : 20 leçons — —
\+ — : 20 leçons en clé de sol
— PHILIBA : 24 leçons en clé de sol et fa.

SOLFEGES SUR PLUSIEURS CLES

— BERTHELOT : 20 leçons sur 5 clés mélangées (sol. fa. ut 1ère, 3e et 4e lignes)
\+ DAMASE : 15 leçons à chts de clés sur toutes les clés
\+ — : 18 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol, fa et ut 4e ligne)
— JAY : 20 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol, fa et ut 4e ligne)
— — : 25 leçons à chts de clés sur 5 clés
— — : 30 leçons — sur toutes les clés
— LANNOY : 15 leçons — sur 7 clés
— LANTIER : 20 leçons — sur toutes les clés

— MANEN : 20 leçons sur 5 clés
— MEIN : 15 leçons pour les concours à chts de clés sur 5 clés
— — : 17 leçons pour les concours à chts de clés sur 7 clés
\+ PASSANI : 30 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol fa ut 4e)
\+ — : 24 leçonsà chts de clés sur 7 clés
\+ — : 30 leçons — sur 5 clés
\+ — : 30 Nouvelles leçons à chts de clés sur 5 clés.

Nota : Les solfèges précédés d'un trait existent avec et sans accompagnement; d'une croix : avec accompagnement seulement

NOUVELLE COLLECTION FLEURANT—VOIRPY

FLEURANT-VOIRPY : La Musique par les textes, classes de 6e, 5e, 4e et 3e.

Les auteurs se sont proposés de réunir en un volume unique tous les éléments musicaux susceptibles d'amener un jeune auditoire scolaire à une meilleure compréhension de la musique.

Cet ouvrage d'une conception entièrement nouvelle comprend trois parties.

1ère Partie : Pratique vocale et instrumentale des textes musicaux avec possibilité d'utiliser des instruments scolaires (flûtes à bec, percussions) dans des accompagnements simples de chants.
2ème Partie: Pratique du chant à travers toutes les époques et tous les pays.
3ème Partie: Ecoute active de la musique à partir d'éléments fondamentaux servant de points de repère. Etude des instruments, orchestre, formes musicales simples, rapport avec l'histoire, étude des principaux compositeurs choisis en fonction du degré d'assimilation de certaines de leurs œuvres.

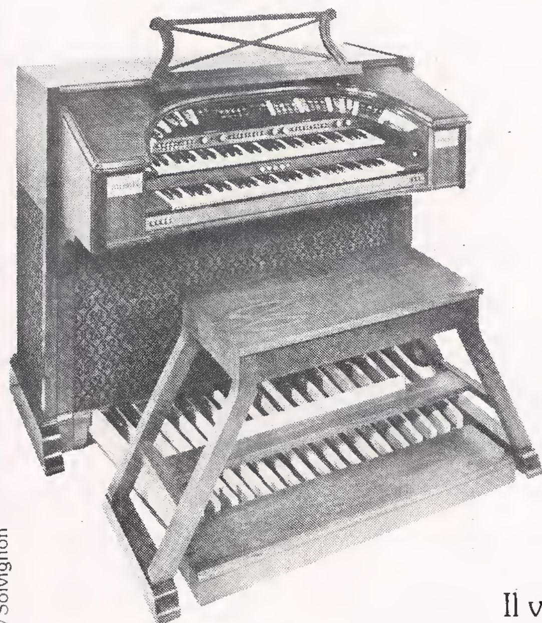
FLEURANT-VOIRPY : Travaux dirigés de musique, classes de 6e,5e,4e et 3e.
(complément de « La Musique par les textes») résumant toutes les activités de l'élève.

Fourniture rapide de toute la musique des fonds français et étrangers

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.





Offre gratuite

Sur simple demande, nous vous ferons parvenir notre luxueux catalogue présentant 83 instruments en photos couleur. Cette brochure regroupe 22 des meilleures marques mondiales de pianos et orgues électroniques. Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Lafourcade Conseil/Solvignon

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38